L'EDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

FEVRIER

1982 / N°285

# L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **J. DEIT**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 85	F. 100
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 105	F. 120
3. Fascicule BAC	F. 20	

Abonnement de soutien ...... F. 120

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F. 10**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F. 12**

Fascicule BAC .... **F. 20**

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

C'est à M. **MUSSON**, 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements. Tél. : 069 69-91 ou 540 93-12.

DIRECTION :
E.G.P., 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70 R.

L'EDUCATION MUSICALE

38ème Année Nº 285

FEVRIER 1982

Sommaire

VENISE

Sa musique, son théatre, ses fêtes.

Quand je cherche un mot
pour remplacer celui de musique,
je ne trouve jamais que Venise

NIETZSCHE

F. 55

SOMMAIRE

TEXTES CHOISIS ET COMMENTES

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

UN CONCERT A LA COUR DU DUC RENE II DE LORRAINE

Le Duc René II (1451-1508) avait, à 22 ans, hérité de sa mère le Duché de Lorraine; il était le petit-fils du Roi René, dit le «bon Roi René», Comte de Provence, mécène, poète lui-même, dont la cour attirait les artistes de l'époque. Le Duché de Lorraine était convoité par Charles le Téméraire qui, appuyé par le Roi René, annexa la Lorraine en 1473; les troupes bourguignonnes ravagèrent le pays, pendant que le jeune duc était retenu prisonnier par Charles le Téméraire; il parvint pourtant à s'échapper : il était populaire parmi la population lorraine non seulement pour sa beauté et sa générosité, mais aussi par ses malheurs; soutenu secrètement par Louis XI, il s'allia avec les Suisses : Suisses et Lorrains participèrent au siège de Nancy qui se termina par la mort du Téméraire (1477). René II retrouva son duché; à la mort du Roi René, en 1480, il tenta d'obtenir le comté de Provence, mais se heurta cette fois à Louis XI qui annexa la Provence, et il dut se contenter d'agrandir son duché en annexant le duché de Bar. A l'exemple de son grand-père, le Duc René II s'efforça de faire de sa cour un centre artistique. C'est un des concerts donnés à sa cour qui est représenté ici.

La musique a évolué depuis le Haut Moyen-Age; la Renaissance est proche; il ne s'agit plus maintenant d'employer les instruments uniquement pour l'accompagnement, mais de réaliser de véritables concerts en harmonisant les divers timbres, les rythmes.

Le centre de la miniature est occupé par trois personnages : ce sont ceux que la tradition considérait comme les trois auteurs du psautier; tous trois ont devant eux, ouvert sur un pupitre, un volume; à gauche, couronne en tête, Salomon, le Roi sage par excellence; au centre, David, le Roi poète et musicien, tient une petite harpe, instrument d'origine très ancienne, en vogue au XVème siècle et qui figurait presque toujours dans les attributs de David; face à Salomon, Asaph, un des chantres lévites désignés par David pour accompagner l'Arche et qui est en train de transcrire le Texte sacré.

Au premier plan, à l'extrême gauche, une dame joue du **Psaltérion**, *instrument de forme trapézoïdale; les cordes sont parallèles à la base, elles sont pincées à l'aide de plectres fixées au bout des doigts; la table de résonance est ornée de ciselures (on distingue deux rosaces sous les cordes); cet instrument ressemble beaucoup au tympanon, où les cordes, de douze à quinze, sont frappées à l'aide de baguettes de bois, et qui peut être considéré comme l'ancêtre du piano. La deuxième dame joue d'une flûte droite, appelée quelquefois calamelle (de calamus: roseau); cette flûte originaire d'Egypte, fait partie du matériel musical des ménestrels. Sa voisine tient un* **orgue portatif**: *ici aussi il s'agit d'un instrument très ancien (des archéologues auraient trouvé trace d'orgues dans leurs fouilles); le Moyen-Age connaît deux sortes d'orgues : les «positifs» (voir le commentaire sur «un orchestre au Moyen-Age N° 283) et les «portatifs» qui peuvent être posés sur une table et qui restent de petite dimension : ici l'instrument est posé sur les genoux de la musicienne, dont la main gauche, cachée par les tuyaux actionne la soufflerie pendant que l'autre joue sur le clavier.*

Au plan arrière, devant la porte, un autre groupe d'instrumentistes : un joueur de trompette : son instrument est un long tube métallique à l'embouchure évasée, apprécié pour les sonorités brillantes, très en faveur depuis les croisades. A côté, un joueur de viole : la forme de l'instrument a évolué depuis la vièle du Haut Moyen-Age , la table d'harmonie est plate, ornée d'une rosace en son centre les cordes sont tendues sur deux chevalets ; la table d'harmonie inférieure est plate; l'instrument s'appuie sur l'épaule et annonce déjà les différents types de viole qui seront en honneur aux siècles suivants et préfigure le violon; seul l'archet conserve la forme arquée; le dernier joueur de ce groupe est un joueur de tambourin : il s'agit ici d'un instrument à percussion, porté en bandoulière que l'on frappe à l'aide de baguettes pour marquer le rythme et que l'on trouve encore aujourd'hui dans certaines formations orchestrales.

Les personnages, groupés au dernier plan à droite, sont probablement ceux qui ont aidé à la réalisation matérielle du psautier (copistes, enlumineurs, fabricants de parchemins, relieurs), ainsi que l'indique la légende qui figure en bas de la miniature;
« Ici sont ceux et celles qui ont fait le psautier»; parmi ceux-ci figurent des gens en habit ecclésiastique.

Les costumes donnent une idée de la mode dans les Cours à cette époque; soieries, riches broderies, garnitures de fourrures, robes amples, largement décolletées pour les femmes, tout vise à donner une impression de luxe que l'on trouve aussi dans d'autres miniaturistes contemporains, (Jean Fouquet par exemple). Dans la décoration de la salle se trouvent des colonnes de formes rectilignes, aux fûts cannelés surmontés de chapiteaux qui rappellent certains décors chers aux peintres italiens.

E. PERSONNE
Agrégée de l'Université.

(1) Réservé aux abonnés de l'édition couplée « L'Education Musicale : Supplément Iconographique ».
Ce supplément paraît 5 fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

ASSISES NATIONALES DE LA MUSIQUE

14.12.1981

Extrait de la présentation du rapport de travail élaboré par la Commission chargée de l'Enseignement ....
....
....

Pour ce qui est de l'Education Musicale, et nous sommes **extrêmement attachés** à ce terme, sa vocation doit être essentiellement démocratique et humaniste. Son objectif n'est pas de sélectionner, de découvrir, ni de mettre en valeur des talents. Elle s'adresse à l'ensemble de la population scolaire, sans aucune exclusive; si l'Education Musicale devait privilégier certains élèves, ce serait plutôt les moins motivés. Pour nous, dans «Education Musicale» le mot le plus important est «**éducation**», car ceux qui en ont la charge ne sont pas au service de la musique, mais au service de l'homme, par la musique. Pour nous, une formation musicale n'est pas un but, une fin en soi; elle est parmi d'autres, un moyen d'épanouissement, d'équilibre, de bonheur. Les éducateurs n'ont à former ni des musiciens professionnels, ni des consommateurs passifs, mais plutôt des «amateurs » au sens noble du terme, pratiquant, si possible, au sein de **chorales** ou de **groupes instrumentaux.** Nous pensons en effet que **l'Education Musicale** doit inclure nécessairement une pratique simple, à la mesure des possibilités des enfants qui nous sont confiés. Cependant, pour les élèves qui le souhaitent, il existe dans le cadre des classes à options, dites lourdes, un enseignement plus approfondi.

Un des aspects importants du métier de **professeur d'Education Musicale** est d'aiguiser le sens critique des enfants de leur apporter l'appareil conceptuel, leur permettant de se dégager du conformisme généralisé, de la standardisation- des goûts qui caractérise l'adolescence, - peur de la différence de l'originalité, - peur de s'isoler du groupe -.

Une véritable **Education Musicale** doit chercher à intégrer toutes les musiques, savantes ou populaires, de toutes époques et de tous pays, afin de permettre aux jeunes de situer les différentes musiques dans leur juste perspective, et de se situer dans l'environnement sonore omniprésent. Enfin, les activités, telles que nous les concevons, permettent à chacun de se révéler au sein du groupe : « SIMUL ET SINGULIS » (ensemble, chacun étant soi-même).

L'ensemble de ces orientations générales devra guider l'éducateur dans son travail, ainsi que la définition des objectifs et des moyens nécessaires depuis l'école maternelle jusqu'à l'enseignement du second degré, y compris l'incidence de ces choix sur la formation des maitres.
....
....

En accord total avec ce texte, je souhaite à l'équipe de la Commission de travail pour l'Education, d'être entendue et soutenue.
Prochainement nous donnerons quelques points essentiels développés lors de ces ASSISES.

A. MUSSON

ALEXANDRE BORODINE (1833-1887)

LE PRINCE IGOR

(extrait)

les danses Polovtsiennes

par
Ph. ALLENBACH

- Partition : Poche : Edition Eulenburg (n° 886)
- Eléments bibliographiques : Michel Hofmann : Un siècle d'opéra russe (éd. Buchet/Chastel Paris).
- Michel Hofmann : Histoire de la musique russe - des origines à nos jours (Buchet- Chastel Paris).
- Henri Barraud - L'école Russe. (La Pléiade - tome 2)

1. Repères biographiques

La vie de Borodine est relativement brève, puisqu'il est né en 1833 et mort en 1887. Cinquante-quatre années, (il n'a même pas connu la vieillesse), au cours desquelles il eut le temps d'édifier une oeuvre qui fait de lui une des gloires musicales les plus brillantes de la musique russe. Essayons de poser quelques jalons afin de le mieux situer.

1833 - Naissance d'Alexandre Porfiriévitch Borodine, le 12 novembre, à Saint-Pétersbourg, «des amours» du prince Louka Stépanovitch Buédianov, et de Advotia Antonova, «fille d'un simple troupier». Un mariage avec cette jeune fille si modeste apparaît au prince comme une mésalliance, l'enfant sera déclaré comme fils de Porfiry Borodine, un des domestiques du prince, et devient ainsi un comble..... un des serfs de son propre père qui devra, bien entendu, l'affranchir plus tard. Fort heureusement, celui-ci eut assez d'intelligence et de cœur pour ne pas le placer, comme il y avait songé, apprenti chez un cordonnier, mais le confia à des gouvernantes, puis à d'éminents précepteurs grâce auxquels l'enfant put apprendre le français, l'allemand et l'anglais, puis plus tard l'italien.

Quelle place revient à la musique dans tout cela ? Deux points importants sont à mentionner : D'une part, il ne fréquenta aucun Conservatoire officiel ; comme le note si pertinemment Michel R. Hoffmann au début de son ouvrage sur la «musique russe» : «Le seul exemple des chants populaires montre à quel point la culture russe était importante autrefois : voyez **Borodine**, voyez **Moussorgski, ignorant tout de la théorie, n'ayant jamais suivi les Cours d'un Conservatoire**, il leur a suffi de connaitre les notes de la gamme et leur notation pour créer des harmonies. En effet, les chants populaires, dont leur nourrice ou des domestiques ont bercé leur enfance, leur ont appris **imperceptiblement** la musique - sans avoir appartenu à un conservatoire officiel, ils en ont fréquenté un autre, celui de la **tradition populaire...»**. D'autre part, toute son existence sera partagée entre les sciences et la musique. Là encore, les faits parlent d'eux-mêmes.

1850 - Borodine, ayant achevé ses études secondaires, hésita entre deux vocations : la musique et la chimie, et finit par opter pour... la médecine, qu'il apprit pendant six ans et à laquelle il renonça par excès de sensibilité. On raconte qu'il s'évanouit la première fois qu'il eut à soigner des blessés. Il se tourna alors vers la chimie, et un savant écrit lui permit d'obtenir le titre de «Docteur ès sciences», qui lui donna accès au poste de professeur de chimie à l'école de Médecine». Parallèlement à ses activités scientifiques, Borodine participait comme **flûtiste** à des séances de musique de chambre.

1856 - Rencontre de Moussorgski avec qui il sympathisa, et qui le présentera un peu plus tard à Balakirev, et l'introduira dans le futur «groupe des Cinq», aux côtés de César Cui, Balakirev, Rimski-Korsakov et Moussorgski. La veine créatrice de Borodine, excitée par une saine émulation avec ces auteurs, nous vaudra des oeuvres aussi importantes que sa première symphonie, commencée en 1862 et terminée en 1867, suivie de près par une deuxième symphonie, douze très belles mélodies, puis, plus tard, en 1880, et pour ne citer que l'essentiel de sa production, la très célèbre esquisse symphonique « Les Steppes de l'Asie Centrale», Mais surtout, en 1869, il entreprit son fameux opéra «Le Prince Igor»: nous allons en parler à propos des «Danses Polovtsiennes». Toute cette activité créatrice étant menée parallèlement à de nombreuses recherches scientifiques, c'est assez dire combien la vie de Borodine fut une vie bien remplie, trop peut-être puisqu'il mourut prématurément en 1887, probablement d'un infarctus.

Sur la personnalité humaine de Borodine, un témoignage de valeur puisqu'il s'agit de Rimsky-Korsakov, un des compagnons du «groupe des Cinq», suffit à mettre en évidence sa bonté foncière; son altruisme.

(Borodine avait épousé, en 1863, Catherine Protopopova). «Son appartement, très peu pratique, était disposé en corridor : de ce fait, il lui était impossible de se dire absent, d'éconduire un quémandeur ; on entrait comme dans un moulin, à toute heure du jour, et le **bon Borodine** se levait de table avant d'avoir fini de manger, recevait le visiteur, l'écoutait, promettait d'intervenir en sa faveur ou de l'aider. Cela lui prenait des heures»., et, quelques lignes plus loin : ... «Sans compter les innombrables orphelins qu'ils recueillaient chez eux, leur appartement servait de hâvre ou d'asile de nuit à toutes sortes de parents-pauvres ou de passage qui y tombaient malades, y devenaient fous, et Borodine les soignait, les faisait transporter à l'hopital, leur y rendait visite.» On constate que si Borodine ne pratiquait pas directement son premier métier, la médecine, sa générosité naturelle jointe à ses connaissances médicales y trouvèrent à se manifester.

2. La place des «DANSES POLOVTSIENNES» dans l'Opéra « LE PRINCE IGOR »

Avant d'aborder l'analyse succincte des «Danses polovtsiennes», extraites du «Prince Igor», il convient de situer en quelques mots cet opéra et d'en donner un bref résumé.

Commencé en 1869, le «Prince Igor» n'était que très partiellement achevé à la mort de Borodine. Cette lenteur dans la réalisation surprend moins quand on sait la multiplicité du compositeur et les scrupules qui accompagnèrent la gestation de ce chef-d'œuvre.

L'Auteur craignait, en effet, d'aller à contre-courant des tendances de ses contemporains comme Moussorgsky, avec «Boris Godounov», ou Rimsky-Korsakov, avec «Ivan le Terrible», qui allaient dans le sens d'un **drame musical d'action, réaliste et populaire**, alors que le «Prince Igor» risquait d'apparaitre comme une **«épopée statique»**. Abandonné puis repris en 1874, l'opéra n'était donc pas terminé en 1887. Il fut achevé, deux ans plus tard, grâce à l'amitié de Rimsky-Korsakov et de Glazounov.

Quant au sujet proprement dit, il s'inspire du «Dit de l'Ost d'Igor», une des «plus remarquables chansons de geste russe, aussi importante que l'est, par exemple, la «Chanson de Roland» pour la littérature française» selon Michel Hoffmann, et que celui-ci résume ainsi : «Le Dit de l'Ost d'Igor» relate «une campagne malheureuse entreprise en 1187 par un prince de Novgorod-Seversk, nommé Igor, contre les Polovtsiens venus des steppes, qui pillaient et incendiaient les territoires de la Russie méridionale».

Les «Danses polovtsiennes» se situent, dans l'opéra, à la fin de l'Acte II. Kontchak, le «Khâne» (chef) des Polovtsiens, victorieux des troupes d'Igor, après avoir vainement tenté de pactiser avec celui-ci, s'allie pour soumettre toute la Russie, convoque tout son «personnel», jeunes captives, esclaves, entourage et familiers. Ils vont essayer de distraire Igor de sa tristesse par des danses avec choeurs. Les «Danses polovtsiennes» sont donc «avec choeurs» dans l'opéra, la version pour orchestre seul étant destinée au concert. Nous ne croyons donc pas inutile de citer un court extrait des paroles qui correspondent à chacune des danses afin d'en mieux cerner l'aspect expressif.

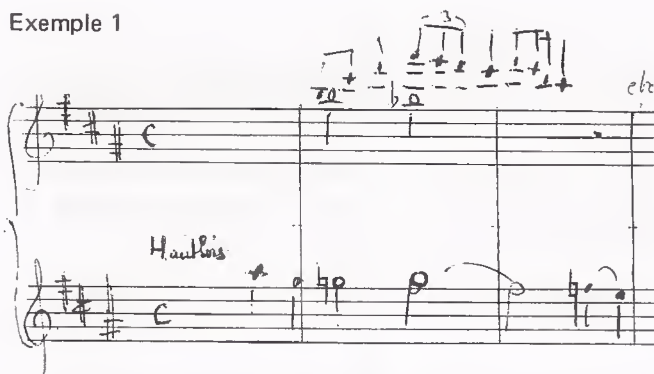
L'analyse ci-dessous s'adressant aux élèves du secondaire et particulièrement à ceux de troisième, ne portera que sur la **thématique** : la richesse mélodique, prodigieuse, de cet opéra est un des éléments qui contribuent à en faire un des sommets de la musique lyrique de tous les temps, nous nous attacherons à la mettre en valeur en notant au besoin tel ou tel contrechant venant fleurir autour d'un thème principal. Nous nous attacherons aussi à mentionner le «chromatisme» lié à la musique des «Polovtsiens»; on le rencontre à chaque page des «Danses» — Aux Russes, Borodine prête des «thèmes francs et diatoniques».

Analyse thématique

Les «Danses polovtsiennes» sont précédées par une brève introduction «**Andantino**».

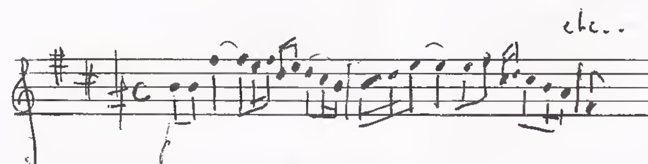
Cette introduction nous fait entendre un motif rêveur chanté par une flûte et dont le charme expressif est réhaussé par le beau contre-chant chromatique confié au hautbois.

Exemple 1

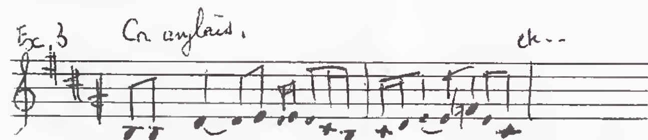


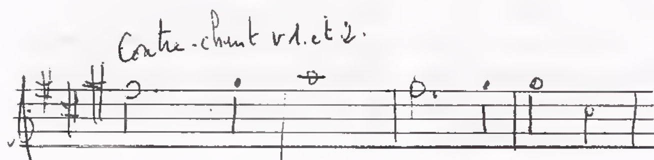
Les longues tenues des cors sur la tonique LA, de même qu'à la harpe, renforcent le caractère envoûtant de cette pièce.

La première Danse, dite «Danse des jeunes filles», fait intervenir, dans l'opéra, d'abord les sopranos, puis les alti, puis les deux réunies. Il s'agit de jeunes captives qui chantent la nostalgie de leur patrie. Dans la version d'orchestre, nous entendons une nostalgique mélopée **empruntée au folklore russe**, confiée au hautbois d'abord, soutenue par de beaux accords arpégés à la harpe, et des accords syncopés à la clarinette et au basson. (Exemple 2). Quelques mesures plus loin, commentaire de cette phrase au cor anglais, p, «cantabile espressivo». Exposé deux fois, Borodine ajoute à la seconde exposition un contre-chant aux violons 1 et 2, plein de compassion et de chaleur expressive, ce qui montre à quel point le musicien a été absorbé par son sujet.
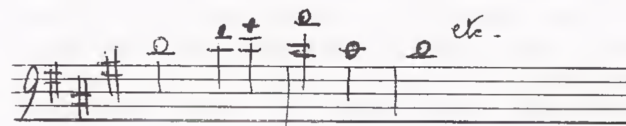


Exemple 3





Puis la mélopée revient dans sa présentation initiale mais cette fois l'orchestre en son entier lui fournit une somptueuse parure. C'est maintenant la flûte qui assume la mélopée par les violons 1. Tous les bois et les violons 2 et altos se sont joints aux accords syncopés initialement joués par les seuls clarinettes et bassons. La harpe adopte un autre rythme, et les violoncelles font un beau contre-chant.

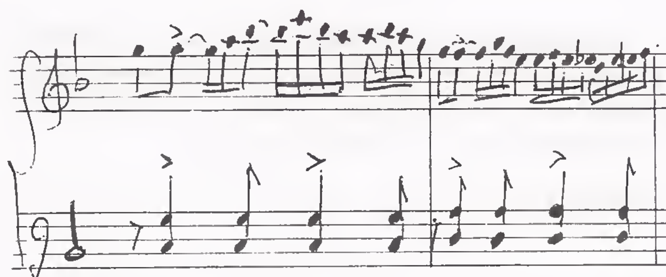
Exemple 4



La danse qui suit : «**danse sauvage des hommes** offre le plus saisissant contraste. Elle est confiée aussi, dans l'opéra, à l'orchestre seul. Avec son mouvement endiablé, Allegri vivo, ses frénésies rythmiques, cette danse est très proche de certaines formules incantatoires des danses primitives.

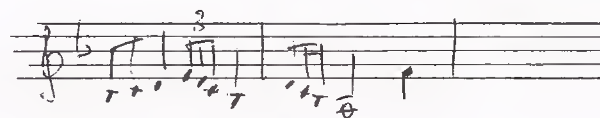
Un thème grouillant de vie, rempli de sinuosités chromatiques, traverse toute cette pièce. Confié d'abord à la clarinette seule, il prend appui sur des quintes à vide syncopés, aux altos, puis altos et violoncelles, qui lui donnent un soubassement rythmique d'un extrême dynamisme.

Exemple 5



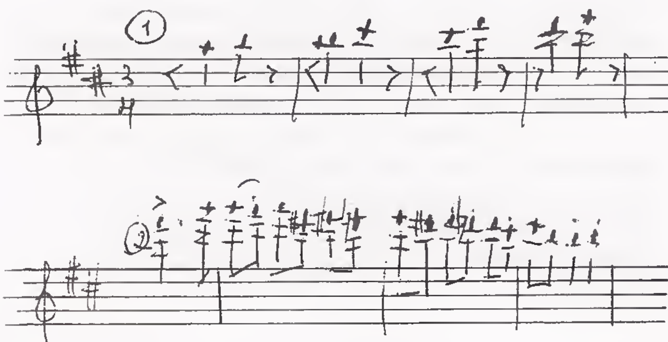
Les timbales, de surcroit, ponctuent régulièrement le discours avec des notes régulièrement disposées sur les premier et troisième temps de la mesure. Repris à la mesure 11, par le piccolo et les flûtes, l'auteur le dote d'un contrechant qui accompagnera désormais toutes les apparitions du thème principal. (Voir lettre C - exposition de ce contrechant en pleine force, à tous les bois sauf le basson.

Exemple 6



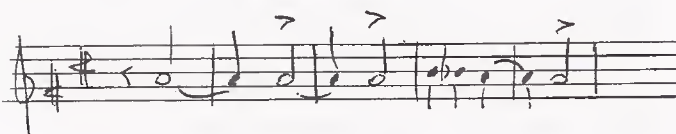
La danse suivante, en RE, numéro 3, peut-être la plus célèbre, est dite «Danse des esclaves». Elle possède un caractère à la fois exultant et martial, qui s'accorde bien avec la grandeur de l'hommage rendu, puisque, dans l'opéra, les chœurs ne célèbrent que la gloire de leur chef, le khâne Kontchak. «Chantez la Gloire du khâne, chantez ! Gloire à la vaillance du Khâne ! Gloire !».

Les timbales, sur le rythme ♫ ♩ ♩ , avec passage du p au ff, préparent l'entrée des choeurs avec leur phrase célèbre entre toutes, qui se présente en 2 étapes :
1) la phrase franchit l'intervalle de quinte par tons et demi-tons tous ascendants, sur un rythme avec accents à contre-temps, et avec l'appoint de la grosse caisse, du tambour et des timbales.
2) Energique descente chromatique, faisant appel aux sifflements de la petite-flûte, de tous les bois et des cordes jusqu'aux violoncelles. Exemple 7



Au moment où les esclaves apparaissent (Les esclaves du khâne... chantent... sa gloire»), la phrase assurée du début fait place à un chromatisme rampant qui évolue sur des syncopes hésitantes : (P. 25 part. Eulenburg).

Exemple 8

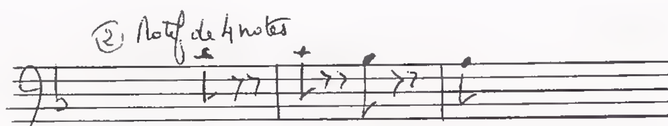


La danse qui suit, numéro 4, **Danse des jeunes garçons**, réunit, dans l'opéra, les ténors et les basses qui chantent, une fois encore, la gloire du khâne. «La gloire égale celle de ses aieux. Notre khâne Kontchak !».

Sur un «ostinato» rythmique débordant de vitalité, se greffe un bref motif de 4 notes, aux violoncelles doublés par les bassons.
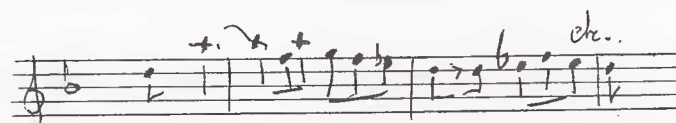
Exemple 9





que l'on retrouvera à travers toute cette danse, suivi d'un motif confié cette fois à tout l'orchestre, et exposé en pleine force sur un fortissimo.

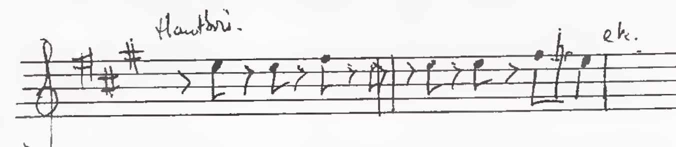
Exemple 10



Mais cette danse est interrompu de façon un peu inattendue par la reprise, plus élaborée, (avec, dans le choeur, l'ajout des voix d'homme) de la «Danse des jeunes filles».

La «Danse générale» qui conclut l'oeuvre reprend des éléments successivement à la «Danse des jeunes garçons», à la «Danse sauvage des hommes», (Choeur mixte dans l'opéra : «Divertissez le Khâne par la danse», etc.) et l'oeuvre se conclut dans un entrain prodigieux, avec une progression du tempo. «Più animato», à la lettre W de la partition, avec un motif chromatique coupé de soupirs,

Exemple 11
suivi d'un rappel du motif de l'introduction.



Les Danses polovtsiennes, par leur inépuisable richesse mélodique, leur diversité et le sens aigu des contrastes dont elles témoignent avec éclat à chaque page, la plénitude de l'orchestration, méritent et justifient pleinement, comme nous avons essayé de le montrer, le succès toujours renouvelé de leur présentation en version de concert, détachée de leur contexte original.

MUSIQUE ET SPECTACLE CHEZ STRAVINSKY *

par Serge GUT

4. LE ROLE DU TEXTE

Après ce qui vient d'être dit, on comprendra que le texte ne joue qu'un rôle secondaire. Pourtant, Stravinsky a eu à plusieurs reprises recours à des textes littéraires, pour composer soit des mélodies, soit des oeuvres théâtrales. Il est alors intéressant d'examiner comment il se comporte avec les textes auxquels il a affaire.

En fait, le texte dérange Stravinsky, il l'encombre. TANSMAN explique bien le phénomène :

«Le choix de ses textes est généralement fondé sur le même plan concret du son. Ce n'est pas la signification poétique, imagé ou littéraire qui séduit Stravinsky. (...) C'est pour la sonorité «phonétique» qu'il les sélectionne et qu'il composera lui-même les paroles de **Noces**, en fonction de ses besoins syllabiques. (...)

«Peu importe à Stravinsky que ces textes n'aient au point de vue littéraire ni queue ni tête, qu'ils soient absurdes, anodins dans leur primitivité, qu'ils ne signifient quasiment rien quant au sujet, à l'atmosphère ou à l'action. Ils sont «prétexte à musique», et ceci lui parait suffisant pour obtenir une synchronisation parfaite et unifiée du son phonétique désarticulé et de l'artifice musical complémentaire». (19)

En fait, de **Noces à Oedipus Rex**, Stravinsky coupe les mots, les étire, les déforme, les répète, change leur prononciation et déplace leurs accents, selon ses besoins d'agencement des matériaux sonores, sans s'occuper ni du sens, ni de la situation dramatique. Voici ce que le compositeur lui-même nous dit à propos de **Perséphone** :

«Or le mot, plutôt qu'il ne l'aide, constitue pour le musicien un intermédiaire encombrant. Je ne voulais pour **Perséphone** que des syllabes, de belles, fortes syllabes, et puis une action». (20)

Stravinsky violente le texte, en ne retenant que son phonème musical qu'il agence selon les règles de son «jeu sonore».

5. LE GROTESQUE ET LE SUBLIME

Ces deux constantes de l'art stravinskien méritent d'être considérées de plus près.

1. Le grotesque

Il joue un rôle essentiel dans les oeuvres scéniques de Stravinsky. En fait, il s'agit d'une technique du dépaysement sur laquelle nous reviendrons. Celle-ci avait déjà été mise à l'honneur à la fin du XIXe siècle avec **Ubu Roi** (1896) d'Alfred Jarry (1873-1907). Guillaume Apollinaire suivit la même direction avec les **Mamelles de Tirésias** (1917) - mises en musique par Poulenc (1944). En peinture, le Picasso des années 1910-1930 ne manquait pas d'aspects grotesques. En musique, Satie en fut le représentant le plus marqué et Stravinsky l'appréciait beaucoup. Chez celui-ci, l'excentrique, l'extravagant, la clownerie et le grotesque forment un tout qui est une des constantes de son art : il commence avec **Petrouchka** (1911) et se termine avec sa toute dernière oeuvre **Le hibou et le chat** (1966).

Le grotesque s'allie tout naturellement à la musique de foire et de bastringue qui, à plusieurs reprises, retint l'attention de notre compositeur.

2. Le sublime

L'attitude sublime est à la fois l'antipode et le complément de l'attitude grotesque. On aurait pu également parler de «grand style», pour reprendre l'expression de Nietzsche pour qui il y a trois bonnes choses dans l'art : la noblesse, la logique et la beauté» pour ne point parler d'une chose meilleure encore : le grand style». (21)

En fait, si le «grand style» a sans doute été une des aspirations de Stravinsky dès sa tendre jeunesse, il ne le réalisa qu'assez tardivement, bien après avoir merveilleusement réussi dans le grotesque. Il faut attendre **Oedipus Rex** (1927) pour le voir se déployer avec ampleur : c'est alors l'équilibre classique retrouvé.

Par la suite, le «grand style» s'accuse et il peut aboutir à

* Voir l'EDUCATION MUSICALE N° 284 Janvier 1982

ce que SIOHAN appelle le «hiératisme», c'est-à-dire l'attitude majestueuse et sacrée. On la rencontre de préférence dans les sujets mythologiques, antiques ou bibliques : **Apollon musagète, Perséphone, Orpheus, The Flood**. Mais il atteint sans doute son sommet dans la **Symphonie des Psaumes** (1930).

Doit-on rattacher le caractère rituel au sublime ? Dans ce cas il faudrait remonter à **Noces** (1917) et même au **Sacre**, si l'on en croit Souvtchinsky qui nous dit :

«Cet élément rituel apparait dans ses oeuvres principales à la place du «lyrisme» et du goût du divertissement qui sont caractéristiques pour tant d'autres compositeurs. Parmi les musiciens du XXe siècle, il est probablement le seul chez lequel cet élément soit déterminant. Le thème peut être religieux ou profane, la musique de Stravinsky célèbre toujours, d'une manière profondément mystérieuse, un rite sacral» (22).

6. LES CONCEPTIONS THEATRALES

Stravinsky était opposé à la dramaturgie de l'émotion et de la sensibilité et lui opposait celle du dépaysement afin d'établir une distance entre le spectateur et la scène, propice à une mise en valeur du «jeu» et de l'objectivité. Ce qu'il recherche est un théâtre de **démonstration**, basé sur des conventions de théâtre. Du reste, il dit lui-même dans ses **Dialogues** avec Robert Craft :

«Les conventions nouvelles m'ont toujours attiré. Elles forment pour moi dans une mesure importante l'attrait du théâtre». (23)

Mais ce n'est pas sans avoir subi de nombreuses influences que Stravinsky en est venu à fixer ses conceptions personnelles.

1. Influences et modèles

Sans aucun doute, l'influence la plus forte a été exercée par le grand acteur et metteur en scène russe Wsewolod Emilewitsch MEYERHOLD (1874-1940) qui, en 1908, précisait :

«Nous avons besoin d'un théâtre immobile. Cela n'a rien de nouveau - Ce n'est pas quelque chose qui n'a jamais existé. Les plus grandes tragédies antiques - les Euménides, Antigone, Elektra, Oedipe à Colonne, Prométhée, les Choréphores - sont des tragédies immobiles, figées comme des statues. Dans ces tragédies, il n'y a pas même une action psychologique, rien de «saisissable», par de soi-disant «sujet». Ce sont des exemples de référence pour la dramaturgie du théâtre immobile. En elles, le destin et la position de l'homme dans l'univers forment l'axe de la tragédie». (24)

Meyerhold réalisa ses intentions dans sa mise en scène de **Orphée et Euridyce** de Gluck, pour les représentations de 1911 au Théâtre de Marie de Saint Petersbourg ; or, Stravinsky assista à l'une d'entre elles et en fut impressionné.

Les conceptions de Meyerhold sont assez proches de celles du metteur en scène anglais Gordon CRAIG (1872-1966) qui affirmait que «pour une véritable renaissance du théâtre, il convenait d'éloigner définitivement de la scène l'acteur-homme, c'est-à-dire cet acteur qui manifeste les sentiments des personnages avec l'instinct et les gestes que lui suggère la routine : confusion entre la conception de l'art et la réalité empirique». (25)

Et c'est Tintoni qui, finement, précise :

«La «supermarionnette» selon Craig peut éviter l'inconvénient (celui de l'acteur-homme) et, selon lui, est l'instrument qui, mieux que la personne physique, peut exprimer ce que l'auteur veut obtenir. C'est un personnage sans âme, directement descendu des anciennes idoles de pierre ou de bronze, chargé de leur majesté et de leur silence éloquent». (26)

Serge de Diaghilev était très au courant de ces nouvelles tendances et il adopta une conception analogue - non sans violenter l'oeuvre conçue dans un autre esprit - en mettant en scène le **Coq d'Or** de Rimsky-Korsakov de telle façon que l'action était mimée, tandis que les chanteurs étaient totalement immobiles, alignés les uns à côté des autres, manifestant leur totale incapacité dramatique (27). C'est au cours de la saison parisienne de sa troupe que Diaghilev offrit le 21 mai 1914 cette version particulière. Stravinsky y assista, de même qu'il assista quelques jours plus tard - le 26 mai - à une représentation de son propre opéra **Le Rossignol** avec une mise en scène analogue. Pas plus que pour le **Coq d'or**, celle-ci ne correspondait à cet opéra de jeunesse, conçu d'une manière bien différente. Pourtant Stravinsky fut satisfait de cette interprétation scénique.

«Diaghilev a monté le Rossignol : c'est-à-dire en opéra-ballet, des danseurs mimant les rôles chantés, tandis que les chanteurs eux-mêmes étaient soigneusement cachés à la vue dans la fosse d'orchestre». (28)

Il est bien certain que Stravinsky a fortement profité de la leçon de Meyerhold, tout comme de celle de Diaghilev, dans l'élaboration de ses propres conceptions théâtrales. Ce sont celles-ci que nous allons maintenant aborder.

2. La séparation des éléments

L'idéal théâtral de Stravinsky était de séparer les éléments constituants de l'oeuvre scénique et de les faire évoluer parallèlement, sans que jamais ils fusionnent. Ceci se précise très clairement dès **Renard** (1915-1916) où, dans la préface, Stravinsky nous dit :

«La pièce est jouée par des bouffons, des danseurs, des acrobates, de préférence sur les tréteaux, l'orchestre étant placé derrière. Dans les représentations théâtrales, il serait préférable de jouer devant le rideau. Les acteurs ne quittent pas la scène. Ils entrent ensemble aux sons de la courte mar-

che introductive et leur sortie de scène a lieu de la même manière. Les personnages sont muets, les voix sont dans la fosse». (29)

Cette conception s'accentuera dans **Les Noces**, commencées pourtant avant **Renard**, mais terminées seulement en 1917 (et même en 1923 pour l'orchestration). Dans celles-ci en effet, on y trouve un **triple contrepoint** entre le choeur, les danseurs et les instrumentistes qui, selon le cas, sont tous rassemblés, ou pris séparément, mais sans que personne ne quitte jamais la scène. C'est ainsi qu'André Schaeffner remarque :

«L'acte décisif de Stravinsky sera de partir du ballet pur et d'opérer en quelque sorte un dédoublement de chaque personnage : un acteur dansant sur la scène, un chanteur restant plongé dans la fosse orchestrale». (30)

Puis il précise :

«**Les Noces** de Stravinsky, sous leur hardiesse, sous leur accent inimitable, participaient de deux tendances généralisées aujourd'hui : l'une musicale, qui concerne un usage tout instrumental de la voix humaine dans l'orchestre ; l'autre, dramatique, qui mène non pas à fondre ; mais à superposer - en irritant encore plus leurs antipathies réciproques - les éléments essentiels de l'oeuvre théâtrale». (31)

Pour Stravinsky, il s'agit avant tout d'éliminer les chanteurs de la scène et de dépersonnaliser au maximum l'action dramatique. C'est ainsi qu'il en vint à introduire le **récitant** qui apparait pour la première fois dans **l'Histoire du Soldat** (1918) et qui prendra des proportions importantes dans **Oedipus Rex** (1927).

En procédant ainsi, Stravinsky espère éliminer au maximum tout débordement émotif et pathétique. Mais ne nous y trompons pas : si le compositeur refuse le lyrisme subjectif des romantiques il s'éloigne également du réalisme d'un Moussorgski, comme il le précise lui-même :

«Ma musique n'exprime rien qui soit de caractère réaliste. (...) Ma musique de ballet, par conséquent, ne cherche jamais à **expliquer** l'action mais plutôt elle vit côte à côte avec le mouvement visuel, dans un ménage heureux, comme deux individualités particulières. (...) Mettons la musique et le drame ensemble comme deux entités individuelles et laissons-leur la possibilité de vivre leur propre vie, sans forcer l'un à expliquer l'autre ou à réagir sur l'autre» (32)

CONCLUSION

Au fond, c'est toujours le même problème qui reste et demeure au centre des préoccupations de Stravinsky : celui de la non expression de la musique. Pour y parvenir, il faut que les autres éléments - chorégraphie ou action scénique - soient dissociés d'elle. Par voie de conséquence, on en déduit que, la musique restant indépendante, elle ne souffre pas du cadre dramatique. Et l'on peut même dire avec Boris de Schloezer qui fait ici une comparaison avec Berlioz :

«Berlioz n'a écrit que très peu pour la scène, les circonstances étant défavorables à sa production théâtrale ; mais l'esprit même du théâtre pénètre toute son oeuvre. P.M. MASSON dans son beau livre sur l'auteur des **Troyens**, a pu dire avec raison que Berlioz «a porté le drame au concert». Stravinsky, lui, fait exactement le contraire : **il porte le concert au théâtre**» (33).

De même, pour Stravinsky, ce n'est pas la musique qui va au devant de la danse, mais plutôt le contraire. Et dans l'alliance «musique + chorégraphie», il y voit un rapport contrapuntique : une transposition plastique de ses formules rythmiques et non une adaptation à l'échafaudage métrique. Quant au sujet ou à l'action, ils doivent être éliminés au maximum, pour ne pas le déranger. Ainsi, à propos du **Sacre**, ce qui lui plut, ce fut qu'il n'y avait presque pas de sujet, mais seulement un schéma pour des danses ou des actions dansées. On retrouve ici sa constante préoccupation : ou un jeu scénique ou un rituel.

En conclusion, une question importante doit être posée Stravinsky a-t-il eu vraiment besoin de la scène ou du spectacle ? Or, il semble bien que non ; car sa conception a toujours été uniquement musicale, la scène ne lui ayant apporté que des impulsions. Aussi comprend-on pourquoi ses oeuvres scéniques sont beaucoup plus souvent données au concert qu'au théâtre.

NOTES

19. **Igor Stravinsky**, p. 35
20. Article **Igor Stravinsky nous parle de Perséphone**, paru dans le journal **Excelsior** du 29 avril 1934 ; reproduit in : E.W. White, **Stravinsky**, p. 580.
21. Constatation faite par E. Buchet, **Connaissance de la musique**, ch. «Le jeu et la passion», p. 162.
22. Cité par A. Boucourechliev, in : **Stravinsky**, coll. Génies et Réalités, p. 158.
23. Cité par M. Druskin, **Igor Stravinsky**, p. 82.
24. Cité : **id., ibid.**, p. 104.
25. D'après G. Tintori, **Igor Stravinsky**, p. 84.
26. **Id., ibid.**, p. 84.
27. Cf. M. Druskin, **op. cit.**, p. 104 et A. Schaeffner, **Les Chanteurs dans la «fosse»**, p. 22.
28. **Souvenirs et commentaires**, p. 168.
29. On trouvera cette préface également reproduite par P. Meylan, **Une amitié célèbre...**, p. 41.
20. A. Schaeffner, **art., cit.**, p. 22.
31. **Id., ibid.**, p. 27.
32. Interview d'Igor Stravinsky par Ingolf Dahl sur **La Musique et le film** (Musical Digest), reproduit par G. Tintori, **Igor Stravinsky**, p. 137-138.
33. **Igor Stravinsky**, p. 156.

Poésie et Musique

par
S. TROTIGNON

POESIE : «caractère de ce qui touche, élève et charme...». Dans ce sens large, il est certain que le terme de poésie peut s'appliquer aussi bien à une suite de notes qu'à un assemblage de mots !

Dès sa création, vraisemblablement, l'homme a exprimé ses sensations, son plaisir, sa peur... et il a communiqué avec ses semblables par des émissions sonores. Etait-ce parole ? était-ce chant ? était-ce manifestation instrumentale ?... Tout à la fois sans doute ou tour à tour...

Mais la civilisation, par son raffinement et la spéculation culturelle de la science mathématique, a apporté une distinction entre le son musical (produit par une vibration fondamentale et possédant une hauteur fixe, définie dans l'échelle sonore) et le bruit ou son complexe (produit par des vibrations irrégulières), dont fait partie la parole (sans cesse fluctuante et dont on ne peut fixer la hauteur). Ce qui créa donc une solution de continuité entre parole et musique.

Cependant, dès que l'homme entrecoupe cette parole de silences, l'astreint à des rythmes, à des inflexions, en module l'émission par des nasalisations ou par l'utilisation des différents timbres de voix humaines, ne peut-on pas dire qu'il en fait de la musique et de la poésie ?... Et ne serions-nous pas, à la façon de Monsieur Jourdain qui faisait de la prose sans le savoir, un peu poètes, un peu musiciens à nos heures, rien que dans l'utilisation variée des formes de notre langage ? Il y a en tout cas de nombreux exemples de cette union spontanée : parole-musique. C'est l'incantation méditative de l'Africain ou de l'Asiatique, l'invocation juive au Dieu d'Israël, la psalmodie des Litanies chrétiennes, ce fut l'alexandrin rythmé des Grecs, le plaidoyer modulé de l'orateur romain... et le compositeur moderne aussi, a bien compris qu'il pouvait s'adjoindre, pour enrichir sa palette expressive, le cri, le chuchotement, le «sprechtgesang», le son modulé ou nasalisé, la voix de tête, le son à bouche fermée, etc.

Mais si grande est la force du mo par sa signification convenue et si grande est l'emprise des sons sur l'homme, qu'il était normal, qu'au cours de l'histoire, après les avoir séparés, on cherchât à les réunir par des conjonctions codifiées que sont ces associations paroles-musique qu'on a appelées «chants». Le chant grégorien en est la plus ancienne manifestation dont il nous reste des traces écrites. Puis troubadours, trouvères et Minnesinger rivalisèrent d'esprit créateur jusqu'à l'épanouissement flamboyant de la Renaissance. Ensuite le contrepoint et l'harmonie compliquent les règles de la composition, il devint difficile à un même artiste d'être à la fois compositeur et poète : les chants eurent désormais deux propriétaires distincts.

Ce mariage poésie-musique sera plus ou moins heureux au cours des siècles, certains musiciens ayant un goût très sûr pour choisir des poèmes de qualité, d'autres déposant leur musique sur des vers médiocres. Ainsi les musiciens du temps Louis XIII ou Louis XIV composent parfois leurs chansons ou leurs opéras sur des textes fades (quand ils n'ont plus de Racine ou de Quinault). Ce qui permit un mot méchant à Victor Hugo : «Sur le Racine mort, les Campistron pullulent»... Après la Renaissance il y eut deux moments privilégiés : l'époque romantique en Allemagne, patrie du Lied par excellence et la fin du XIXe siècle (après 1870) en France, où se sont développées des formes raffinées de la mélodie (conjonctions particulièrement heureuses de Verlaine, Fauré, Mallarmé-Debussy, Baudelaire-Duparc, Apollinaire-Poulenc...). Ces compositeurs ont si bien trouvé ce qui convenait au poème, véritable mariage du mot et de la note, qu'on ne peut plus ensuite relire les vers sans les entendre chanter ! et on peut dire avec Jankélevitch : «Les poètes semblent parfois écrire pour les musiciens...»

Nous n'analyserons pas ici les différentes formes d'union de la poésie et de la musique que sont le Lied, la mélodie, la romance, l'opéra et tout ce qu'on appelle «chant» en général. Mais nous rechercherons les qualités propres à la littérature et à la musique qui créent des liens et amènent à envisager leur rapprochement.

ELEMENTS MUSICAUX DE LA POESIE

1. LE RYTHME

Il est donné par le nombre de pieds du vers, la place de la césure, la longueur des syllabes, l'accentuation...

1) **vers parasyllabiques** : (nombre pair de pieds).

a) le vers long engendre calme et douceur pour peu qu'il soit associé à des sonorités allongeantes :

«Le matin n'est plus, le soir pas encor
Pourtant de nos yeux l'éclair a pâli...»

G. de Nerval

b) le vers court convient à l'expression de la précipitation, de la colère, du mouvement :

«D'un nain qui saute
C'est le galop
Il fuit, s'élance
Puis en cadence
Sur un pied danse
Au bout d'un flot...»

V. Hugo (Les Djinns)

c) les nombres inégaux de pieds déplacent l'accent et apportent soit

- un balancement : parce qu'il y a une certaine régularité

«Le ciel est par dessus les toits
Si bleu, si calme
Un arbre par dessus les toits
Berce sa palme...»

Verlaine (D'une Prison)

- ou une fantaisie : parce qu'il y a rupture de rythme

«Fi du rythme commode
Comme un soulier trop grand
Du mode
Que tout pied quitte et prend...

Th. Gautier (L'art)

2) **vers imparasyllabiques** (nombre impair de pieds)

a) les hémistiches inégales entrainent une accentuation particulière

«De la musique avant toute chose
Et pour cela préfère l'impair...»

Verlaine

b) le vers court invoque aussi le mouvement rendu encore **plus sautillant** à cause de l'imparité qui déplace la césure :

«Oisive jeunesse
A tout asservie...»

A. Rimbaud

c) les vers inégaux coupent la monotonie :

«Mon enfant, ma soeur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble...»

Baudelaire (L'Invitation au voyage)

d) les vers courts et inégaux soulignent l'agitation et l'instabilité :

«Léandre, le sot
Pierrot qui d'un saut
De puce
Franchit le buisson
Cassandre sous son
Capuce...» »

Verlaine (Colombine)

ou apportent une fantaisie sautillante et capricieuse :

«Dernier journal — Dernier soleil
Dernier croissant — Dernier atout
Matin banal — Dernier café
Des passants — Dernier son
Et c'est la fin du problème

Adieu, je m'en vais de vous...

Boris Vian (La dernière Valse)

Il faudrait aussi examiner les vers libres de Verhaeren, les Ballades de Paul Fort en prose rythmée, la prose si particulière de Claudel ou celle de Péguy, dans laquelle les changements de rythme sont si importants.

Dans Péguy par exemple, il y a un rythme curieux qui résulte de la répétition ou de l'énumération et qui correspond un peu à l'effet que donnent les vers inégaux (Proche du Mystère de la Deuxième Vertu...). Il faut se laisser porter par le rythme (Présentation de la Beauce à Notre-Dame de Chartres...). Chez Paul Fort il s'agit souvent de prose rythmée consonante (pas vraiment rimée).

«Couché sur le gazon dont l'herbe est encore chaude, de s'être prélassée sous l'haleine du jour, oh que je viderais ce soir avec amour, la coupe immense et bleue où le firmament rôde...

Paul Fort (La Grande Ivresse).

2. LA SONORITE ET LE TIMBRE :

Au sein d'une même langue la résonance diverse des voyelles, la percussion de certaines consonnes permettent de varier l'expression en renforçant le sentiment exprimé et créent une musique du vers :

1) **voyelles aigues et courtes** : i ou u, pour traduire la rancoeur ou la colère :

«Tout m'afflige et me nuit ou conspire à me nuire...»

Racine (Phèdre)

2) **voyelles graves et longues** : a, o, eu, ou, pour exprimer la plainte

«Il pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville...»

Verlaine (Romances sans parole)

«Sois sage, ô ma douleur et tiens-toi plus tranquille...»

Baudelaire (Recueillement)

3) les consonnes sifflantes : s, c, j, qui expriment le dépit :
«Puissent tous ses voisins ensemble conjurés
Saper ses fondements encore mal assurés...»

Corneille (Les Imprécations de Camille)

4) **les «s» doux (z)** ainsi que les **«gu»** prolongent le son :
«C'est l'extase langoureuse
C'est la fatigue amoureuse...»

Verlaine (Les Ariettes oubliées)

5) les voyelles nasalisées : on, an, les doubles voyelles ou certaines consonnes qui allongent : f, v, incitent à la langueur :
«Les sanglots longs
Des violons...»

Verlaine

«Voici des fleurs, des fruits, des feuilles et des branches...»

Verlaine (Green)

«Leurs molles ombres bleues...»

Verlaine (Mandoline)

3. LA FORME ET LA STRUCTURE DES POEMES ET LA DISPOSITION DES RIMES :

Certains poèmes sont de véritables chants avec couplets et refrains :
«Là tout n'est qu'ordre et beauté
Luxe, calme et volupté...»

Baudelaire (L'Invitation au voyage)

La répétition volontaire et périodique prend l'allure d'une ritournelle :
«M'en allant par la bruyère
Buisson rouge, buisson blanc
Pour cueillir la fleur dernière
Qui pousse au milieu du vent
Buisson rouge, buisson jaune, buisson au loin buissonnant...»

Marie Noël (Chanson)

«Le bonheur est dans le pré
Cours-y vite, cours-y vite
Le bonheur est dans le pré
Cours-y vite il va filer
Si tu veux le rattraper
Cours-y vite...

Paul Fort (Le Bonheur)

Les sonnets de Ronsard, les Odes grecques qui suivent des règles précises de disposition de strophes et de rimes sont particulièrement musicaux.

La complexité plus ou moins grande du style d'un auteur tente ou rebute le musicien : Goethe a inspiré Schubert qui a utilisé 54 de ses poèmes... Schiller bien que plus difficile à mettre en musique à cause de son langage pathétique et du contenu plus intellectuel que sentimental de ses vers, lui en a fourni 41 !! Mais il est certain que plus la poésie se fait musique elle-même plus il est difficile d'y rien ajouter. Exemple Verlaine : il fallait tout l'art d'un Fauré pour ne pas détruire le charme !!

ELEMENTS POETIQUES DE LA MUSIQUE

La musique contient une charge de poésie indéniable, ressentie même si l'on est inculte : n'y a-t-il pas autant de poésie dans certaines Barcarolles de Fauré ou dans la Berceuse de Chopin que dans un recueil de vers ? et l'accompagnement de tel Lied de Schubert ne prolonge-t-il pas l'émotion créée par le poème ?

1) LE RYTHME

Le rythme musical comme le rythme poétique exprime des sentiments différents, traduit des émotions variées. La durée des sons, le débit plus ou moins rapide des notes correspond à une exaspération ou à un ramollissement des sentiments (ceci est sensible dans le «récitatif» où le rôle de la musique est précisément de suivre le sens du texte), les notes saccadées, précipitées expriment l'agitation, la colère..

2. LES INTERVALLES

Leur choix a grande signification et importance : une succession d'intervalles descendants par ex. évoque une chute dans le sentiment, une plainte (fin du récitatif après le reniement de Pierre dans la Passion selon St Jean de Bach). Au contraire une succession d'intervalles ascendants donne de l'envolée, de l'enthousiasme. Les intervalles redoublées (dépassent l'octave), peuvent signifier grande joie ou grande souffrance suivant qu'ils sont tournés vers l'aigu ou vers le grave... (Cantates de Bach). Le chromatisme exprime douleur ou sensualité... etc, les intervalles brisés traduisent colère, agitation...

3. ROLE DE L'HARMONIE ET DES MODULATIONS

Les tonalités avec dièses exaltent les sentiments, celles avec bémols infléchissent vers une certaine mollesse, les modes ont aussi leur caractère propre. Il est curieux par ex. d'étudier le rapport entre les tonalités et modes utilisés par Mozart et les sentiments exprimés par sa musique... S'il ne faut pas en déduire un système rigide et généralisé, on peut remarquer par ex. que le «fa majeur» est souvent utilisé comme une tonalité printanière et pastorale chez Beethoven, que le «fa dièse mineur» possède un souffle romantique chez Schumann, que «mi bémol majeur» est tendre et nostalgique chez Fauré, etc.

4. LE CHOIX DES TIMBRES :

C'est l'art de l'instrumentation et leur mariage celui de l'orchestration : un violon, un hautbois, un basson ont chacun leurs moyens propres de séduction : ensemble ils créent un «climat».

5. LA PONCTUATION

Les silences favorisant la méditation ou sont chargés d'émotion dramatique ou de mystère... les liaisons adoucissent la ligne mélodique en supprimant les attaques du son.

6. LES NUANCES :

Elles impriment aussi leur marque de sensibilité à la musique et leur utilisation intensifiée après Beethoven, parfois avec excès... a contribué à charger d'émotion la musique romantique.

Tous ces éléments pris séparément n'ont pas valeur absolue de signification mais leur combinaison confère à la musique un caractère poétique très vivement ressenti par ex. dans le poème symphonique ou dans la «musique à programme» : «La musique commence là où la parole est impuissante à exprimer...» a dit Debussy.



nos chorales chantent...

LA CHORALE D'ENFANTS «LES GRIVES»
du Collège de BUC a joué l'Opéra «Alice aux Pays des Merveilles» de MERVYN BURTCH
F. LELEU : Professeur d'Education Musicale

C'est au cours de la session 1981 de l'I.C.O.S.S. (International Children's Opera Summer School) qui s'est tenue à MONMOUTH (GWENT) au Pays de Galles, du 20 Juillet au 3 Août, qu'a été monté et représenté l'opéra pour enfants «Alice au Pays des Merveilles» du compositeur gallois Mervyn BURTCH, d'après l'oeuvre de Lewis Carroll. C'était une commande du Welsh Arts Council.

Cet opéra nécessitait l'intervention d'une équipe de professionnels du spectacle lyrique : metteur en scène, costumières, maitres de ballets, éclairagistes, masques, etc. tous issus de l'opéra National de Cardiff. C'est sous leur direction que les enfants venus de différents pays ont eu la chance de travailler pendant deux petites semaines en plus du chef d'orchestre et du compositeur lui-même. Tous les rôles étaient chantés par des enfants dont l'âge s'étalait entre 11 et 18 ans. La chorale du collège de Buc : Les Grives, que dirige Françoise LELEU, a été sélectionnée pour participer à cette session : elle a fourni le noyau du choeur et quelques solistes : Le l Lapin Blanc, des Jardiniers, etc.

Arrivés le lundi matin 20 juillet, tous les enfants se rassemblent pour la première fois. Il y a là des Allemands, des Hollandais, des Anglais, des Français (les «Grives» sont les seuls Français) des Gallois et même une jeune Japonaise. Tous ont déjà appris leur rôle par coeur. Immédiatement la présence d'Alice s'impose : Jeune anglaise de 15 ans à la voix étonnante, elle a même le physique du rôle. Les autres rôles sont aussi excellents et le choeur se montre à la hauteur de la situation. Et l'aventure commence qui va durer **14 jours. Deux** courtes semaines à peine au cours desquelles le metteur en scène, Mike Ashman, de l'opéra de Cardiff, qui parle un français très aisé, va élaboree lentement, patiemment toute la mise en scène. Peu à peu les choses prennent forme, les ballets sont réglés, les accessoires arrivent. Le temps passe vite entre répétitions, essayages de costumes, quelques plongeons dans la piscine proche - le temps est exceptionnellement beau ! - Une journée est consacrée au tourisme pour faire une rupture et détendre tout ce petit monde. En effet, plus les jours avancent, plus la tension monte, les répétitions se font plus longues, on écoute l'orchestre de jeunes instrumentistes cosmopolites et bientôt c'est la «Générale». : costumes, éclairages, maquillages, masques : toutes ces choses avec lesquelles les enfants vont vivre pendant les 3 jours d'exécutions et qui gènent pour voir, entendre, chanter. Il faut s'y habituer. L'orchestre sait se faire discret lorsque les soli le réclament ou au contraire soutenir la force du choeur.

La Musique de Mervyn Burtch est très belle : moderne sans excès, d'une écriture qui sait rester classique et cependant très personelle. Les voix des enfants sont bien utilisées sans leur demander d'acrobaties, on sent que Monsieur Burtch connait le chant choral et les voix d'enfants. D'ailleurs il est là, toujours présent, assistant à la réalisation de son oeuvre.

Jeudi 30 Juillet, 8 h du soir (comme on dit Outre-Manche) l'heure H est arrivée. Le public est là, attentif et se fait silencieux pour entrer dans le rêve, car c'est bien un rêve que va vivre Alice et avec elle, tous les enfants de ces différents pays qui ne se connaissaient pas, il y a 15 jours et qui maintenant se connaissent autant que frères et soeurs d'avoir travaillé, répété, transpiré sous les maquillages, chanté ensemble.

Trois soirs de suite le public va venir nombreux, enthousiaste, applaudir cette troupe enfantine internationale. Ce fut un gros effort pour tous mais combien récompensé par le dépassement de soi où chacun met tout son courage.

Et maintenant c'est le départ : Larmes, déchirements, adresses échangées. On ne peut pas croire que le rêve soit déjà fini, qu'il faut revenir du Pays des Merveilles, qu'on est de vrais enfants et non plus une petite chenille, un chat du Comté de Chester, un valet de coeur, un énorme champignon ou une grenouille verte. Que reste-t-il de ces beaux souvenirs ? Monsieur Colwyn Sillman, le Directeur de l'ICOSS et en même temps son chef d'orchestre, nous a promis une cassette, le projet de rejouer Alice tous ensemble une autre fois dans un autre pays. Qui sait ?

Mais si les coeurs sont lourds de partir c'est surtout parce que nous sommes arrivés là en étrangers et nous en sommes repartis en amis et n'est-ce pas une joie immense de se sentir des amis aux 4 coins du monde ? Vive l'ICOSS 1983 et le revoir à Florence cette fois !

LA CHORALE KOEBERLE
DES C.E.S. ET LYCEES DE SELESTAT

Francis VONARB - Professeur d'Education Musicale

La Chorale du **Lycée Koeberlé**, s'est vu décerner un des seize «BRETZELS D'OR» attribués par l'Institut des Arts et Traditions Populaires d'Alsace. Cette récompense vient honorer à son heure une belle phalange de plus de 250 élèves et anciens élèves qui apportent une animation culturelle précieuse non seulement à l'établissement mais encore bien au-delà.

La chorale a remporté l'an dernier un premier prix au Concours d'Alsace et caresse aujourd'hui l'espoir d'une inscription au congrès biennal organisé à BRISTOL par «l'INTERNATIONAL SECTION FOR MUSIC EDUCATION» avec un répertoire qui va du chant grégorien jusqu'au moderne, en passant par les chants de la Renaissance et une grande oeuvre de PURCELL.

Son recrutement est assuré exclusivement par la population scolaire du Lycée et Collège Dr KOEBERLE. Nous retiendrons ces quelques lignes inscrites dans le programme de la nouvelle année scolaire. «La Chorale aujourd'hui vit et travaille à promouvoir le Chant Choral mais aussi à l'épanouissement de celles et ceux qui la «peuplent». Le désir de partage d'amitié, la recherche du mieux-être d'un chacun dans un monde souvent difficile à vivre. Le Chant Choral est une école pour la vie»

Le proviseur n'est pas étranger à une telle réussite. Sa compréhension des horaires pour la bonne marche des répétitions où les élèves peuvent se retrouver de façon assidue, contribue au succès.

Souhaitons que tous les chefs d'Etablissements se sentent concernés et prennent exemple afin de permettre et favoriser le rassemblement des élèves pour cette heure hebdomadaire de chorale inscrite dans les programmes scolaires.

(A Suivre)

LE DISQUE

par Daniel MILAN

De tous temps, l'homme a cherché à «emprisonner» les sons, afin de les conserver, puis de les restituer. En 1599 le physicien italien Giambattista Della Porta essaye de conserver dans un cylindre de plomb muni d'un clapet, quelques mots qu'il vient de prononcer. L'ouvrant un peu plus tard, il fut tout surpris de ne rien entendre. Où étaient passés les sons ? Le tube était pourtant hermétiquement clos...

C'est dans le merveilleux domaine de musique mécanique qu'il faut rechercher l'origine de la mise en mémoire, puis de la restitution ultérieure du son.

Quelques dates :

10e siècle : orgue mécanique construit à Reims par Pabst Sylvestre.

14e siècle : carillon mécanique à l'abbaye Ste Catherine de Rouen

1487 : Barthélémi de Koecke, fondeur de cloches en Flandre, est considéré comme le père du cylindre noté (cylindre hérissé de petits tacquets)

vers 1500 : carillons mécaniques, pendules à jeu de timbres, orgues mécaniques, etc.

17e siècle : apparition de la serinette

18e siècle : Antoine Favre (1767-1828) du comté de Neufchatel, invente la boite à musique dont la base est un peigne de lames d'acier.

1807 : Thomas Young transcrit les vibrations d'un diapason sur la surface d'un cylindre rotatif enduit de noir de fumée.

1857 : le typographe français Léon Scott, de Martainville, remplace le diapason par un cornet muni d'une membrane à laquelle est fixée une aiguille reproduisant graphiquement sur le cylindre noirci le son de sa propre voix : c'est le phonautographe.

30 avril 1877 : Charles Cros dépose une enveloppe sur le bureau de l'académie des sciences décrivant un mécanisme pour enregistrer et reproduire les sons : le paléophone.

12 août 1877 : Thomas Edison présente son phonographe à ses amis.

19 déc. 1877 : dépôt du brevet par Th. Edison.

1er mai 1878 : dépôt du brevet en France par Ch. Cros.
1er principe : cylindre rotatif recouvert de papier d'étain
Le sillon est gravé **en profondeur**. Copie impossible.

1885 : Tainter et Bell remplacent la feuille d'étain d'Edison par une couche de cire.

1885 : Summer Tainter invente le grammophone à disque plat.

1887 : Emil Berliner dépose un brevet pour son grammophone
2ème principe : disque plat, sillon gravé horizontalement et latéralement. Copie possible grâce à une matrice.

1888 : Berliner et son collaborateur Louis Rosenthal fabriquent le 1er tourne disques. Le disque en zinc avait un diamètre de 13 cm et portait une couche de cire d'abeille.

1889 : le peintre anglais Francis Barrault peint le fameux tableau représentant un fox-terrier écoutant la voix de son maitre.

1892 : dans la musique mécanique, le cylindre pointé est remplacé par les cartons perforés.

1899 : Berliner et sa famille crée la Deutsche Grammophon Gesellschaft. C'est la première usine de pressage du monde.

1905 : La firme Odéon fabrique les premiers disques double face.

1906 : la pavillon adjoint au tourne disque atteint ses plus grandes dimensions : 1,50 m de long et 0,70 m de diamètre.

1915 : diamètre des disques atteignant 0,50 m.

1917-1925 : les compagnies de grande importance travaillent à l'application des moyens électroniques pour

l'enregistrement (amplificateurs à lampes, microphones de meilleure qualité et haut-parleurs).

1920 : standardisation du diamètre des disques : 25 et 30 cm. Environ 4 sillons au mm.

1925 : His mater's voice sort les premiers disques enregistrés électriquement.

vers **1935** : les pointes de lecture en saphir ou diamant apparaissent.

1927 : le conseil municipal de Paris offre l'immeuble du 19 rue des bernardins comme siège de la phonotèque nationale.

1945 : brevet français Pyrolac : cire remplacée par une laque déposée sur un flanc d'aluminium.

1948 : Columbia sort les premiers disques microsillon 33 tours 1/3.

1949 : Polydor lance les 78 tours micrograde variable offrant une durée double.

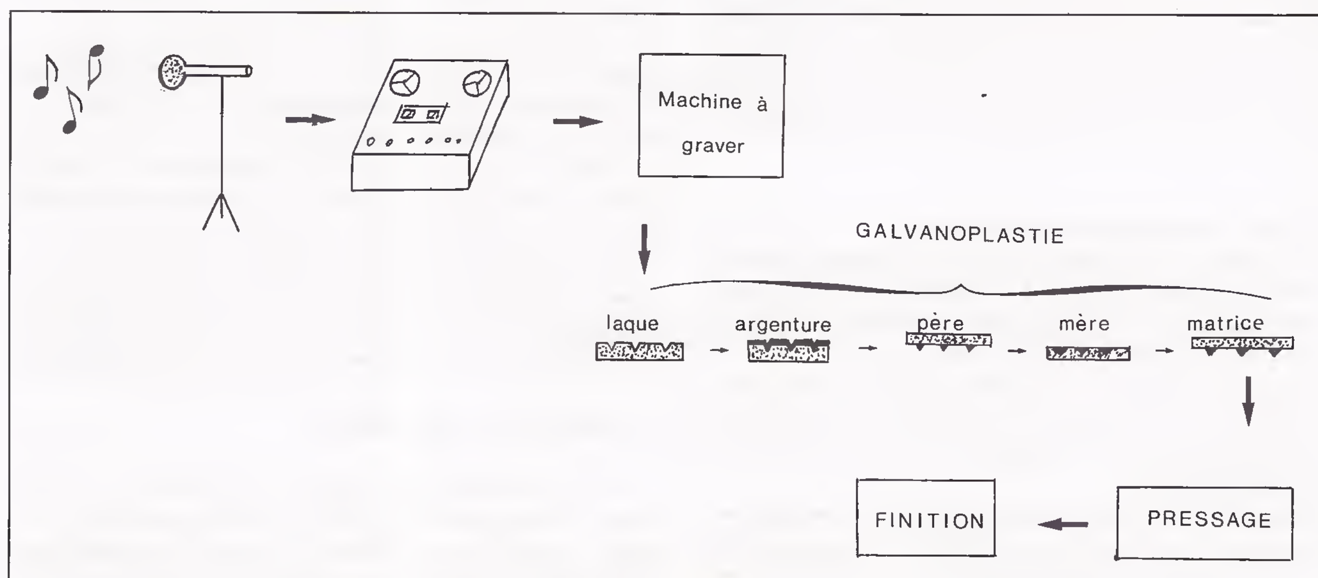
1950 : système 3D : les sons graves, filtrés, sont envoyés vers un haut-parleur, les sons aigus vers d'autres (fausse stéréophonie).

1956 : stéréophonie à deux canaux distincts.

1964 : apparition de la gravure universelle. L'aiguille mesure environ 25 microns pour la monophonie, 13 et 15 pour la stéréophonie. Ce nouveau principe peut-être lu indifféremment par un ou l'autre des systèmes.

1979 : disque à lecture par faisceau laser chez Philips.

FABRICATION DU DISQUE MODERNE



1. La transcription

La bande magnétique défile devant un reproducteur magnétique dont la modulation est appliquée à un transducteur électromagnétique supportant le burin graveur qui trace le sillon sur un acétate. Cet acétate est un flan d'aluminium enrobé d'un vernis plastique. Ce burin est en fait un tour très complexe et de très haute précision puisqu'il grave des détails de l'ordre du micron.

2. La galvanoplastie

A partir de ce premier disque gravé, on rend l'acétate conducteur de courant grâce au dépot d'une couche d'argent de quelques microns. Sur l'acétate argenté on dépose par galvanoplastie une couche de nickel de quelques centièmes de mm à faible densité de courant, puis une couche épaisse de nickel de 0,5 mm environ à forte densité de courant. On obtient alors une copie métallique du premier disque sur laquelle les sillons sont en relief. C'est le **négatif ou père.** Rappelons que la galvanoplastie consiste à faire passer un courant continu à travers une solution de sels de métal (nickel) provoquant la dissolution par électrolyse de l'anode métallique et le dépot de ce métal à la cathode. Ce «père» retourne à la cathode des bains de galvanoplastie pour obtention de la **Mère.** (sillons en creux). Puis, par la même opération on obtient la matrice (sillons en relief). (v. schéma).

3. La matière première

Cette matière se présente sous forme de granules et se compose de :

1) copolymère composé de 15% d'acétate de vinyle et 85% de chlorure de vinyle formant l'acéto-chlorure de vinyle.
2) d'un stabilisant empêchant la décomposition du copolymère par la chaleur lors du pressage des disques.
3) d'un plastifiant agissant sur la plasticité du mélange au moment du moulage.
4) d'un colorant : généralement du carbon black.

4. Le pressage

L'acéto-chlorure de vinyle étant une résine thermoplastique, il faut la chauffer pour former les sillons puis la refroidir pour durcir les empreintes obtenues. La presse comporte donc un bloc chaud et un bloc froid. On utilise généralement des presses dites à «3 bouquins». Le bouquin étant le moule à l'intérieur duquel sont fixées de part et d'autre les 2 matrices correspondant aux deux faces du disque.

Le cycle de pressage se découpe ainsi :

1) préparation du bouquin : la matière plastique préchauffée auparavant en galette à une température de 140° C est introduite entre les deux matrices du bouquin en même temps que les deux étiquettes du disque.
2) mise au bloc chaud : le chauffage permanent est assuré électriquement. A ce stade la matière est pressée à 180° C entre les matrices. La force de pressage est d'une centaine de tonnes.
3) passage au bloc froid : le refroidissement permanent est assuré par un circuit d'eau à 15° C. La température du disque descend rapidement à 50° C, il est alors suffisamment rigide pour être démoulé. Ce disque est ensuite «ébavuré» sur une découpeuse automatique. Le cycle complet varie entre 20 et 40 secondes suivant le type de disque.
   Les divers contrôles par les moyens visuels ou acoustiques terminent le stade de la fabrication et ouvrent la voie de la diffusion commerciale.

Choisir le bon disque

Nous venons de voir rapidement le nombre d'étapes nécessaires à la réalisation d'un disque. Celà commence avec l'interprétation de tel soliste ou chef d'orchestre. Le choix étant des plus subjectif, nous laisserons chacun apprécier. Une responsabilité très importante incombe à l'ingénieur du son. Il peut tout faire : du meilleur au plus mauvais. Celà commence avec le choix des micros. En effet, tel microphone de studio de très haute qualité, restituera correctement tel instrument et moins bien tel autre. L'emplacement de ces micros est capital : placés trop loin, il y aura trop de réverbération et un manque de présence. Placés trop près, et tous les bruits «gênants» : bruit de clés ou respirations pour le flutiste, mécanisme complexe (et bruyant) de l'orgue, deviendront prédominants. C'est à l'ingénieur du son que revient l'équilibre de tous ces facteurs, ainsi que l'emploi plus ou moins judicieux de diverses techniques d'appoint : réverbération artificielle, mixage des différentes sources sonores, systèmes réducteurs de bruits ou «compresseurs-limiteurs», etc.

La responsabilité de la réalisation mécanique s'ajoute à cette chaine : la qualité de l'acéto-chlorure de vinyle, sa parfaite homogénéité, le soin apporté aux divers stades de la galvanoplastie influeront sur la qualité finale. L'état de la matrice est lui aussi très important : une matrice sert à presser environ 800 disques. S'il s'agit de disques devant être particulièrement rentables, la matrice n'ira-t-elle pas jusqu'à 900 et peut-être plus ? Certains éditeurs mettent un point d'honneur dans certaines collections à sortir des disques de la plus haute qualité possible. Les matrices sont prévues pour un nombre restreint de pressages et les disques commercialisés sont très proches de qualité entre le début et la fin du pressage pour une même matrice. Citons un petit éditeur digne d'éloges : Calliope. Un catalogue restreint, un ingénieur du son cherchant la restitution parfaite et impartiale, un très grand soin apporté à chaque étape de la réalisation, offrent une véritable assurance de qualité.

Comment choisir le bon disque ?

Là est le problème car même en le regardant au microscope, la plupart de ses qualités ou défauts resteront invisibles. Il faut l'écouter. Il fut un temps où les disquaires possédaient un petit électrophone sur le coin du comptoir pour donner une idée du disque que l'on désirait acquérir. Ce temps semble en général révolu, mais le fait de posséder une bonne platine tourne disques n'assure pas la qualité de la pointe de lecture. C'est elle qui va entrer dans le sillon et en suivre le moindre relief. Or, la matière plastique n'est pas très résistante, et une seule lecture avec une pointe de mauvaise qualité peut suffire à l'endommager définitivement.

Comme on le voit, il n'est pas facile de s'assurer l'achat de la meilleure version artistique et technique d'un disque. En règle générale il faut éviter l'audition chez le disquaire, s'en tenir à quelques éditeurs ou collections ayant une renommée sur le plan technique. Quant au choix de l'interprète, la radio, la télévision, la presse écrite permettent de se faire une opinion.

Quels sont les dangers qui guettent notre dernière acquisition ?

1) La poussière

N'oublions pas que la largeur d'un sillon n'est que de 70 microns en moyenne. Cette poussière qui nous entoure ne demande qu'à se déposer sur cette galette de vinyle rendue aussi attractive qu'un aimant par l'électricité statique dont nous reparlerons. Il faut donc fuir ce fléau en appliquant ces quelques précautions :

- ranger systématiquement les disques dans leur pochette protectrice dès la fin de l'utilisation
- essuyer avant lecture la surface du disque avec une brosse en fibres de carbone. Cette brosse, constituée par un million de fibres de 8 microns semble être le meilleur accessoire de dépoussiérage actuel.
- fermer le capot protecteur du tourne disques pendant l'écoute.

2) La chaleur

Le disque est constitué, nous l'avons vu, par l'acéto chlorure de vinyle pressé à chaud. Si le disque est exposé à une source de chaleur, cette matière va se ramollir proportionnellement à la quantité de chaleur développée par la source.

- Ne jamais laisser de disques dans une voiture exposée au soleil (notamment sur la lunette arrière).
- ne jamais poser par inadvertance de disques sur les radiateurs de chauffage central, radiateurs électriques, etc.
- ne jamais laisser un disque à proximité d'une fenêtre ensoleillée.

3) L'usure

La pointe de lecture pénétrant dans le sillon provoque par frottement une usure obligatoire. Tout disque lu une fois est déjà usé, voir endommagé. La pointe (saphir ou diamant) doit conserver son aspect cônique (ou elliptique) initial. Veiller à son remplacement toutes les 50 h d'audition pour un saphir, toutes les 500 h pour un diamant.

La force d'appui du bras, donc de la pointe de lecture, doit être réglée avec exactitude. A l'époque héroïque des disques 78 tours tous le poids de ces pick up était de 35 g... Maintenant il se situe autour de 5 g. Plus légère est la pression, moins sensible est l'usure. Attention toutefois : utiliser la force d'appui adapté à la tête de lecture utilisée.

La manipulation des disques

Ne jamais poser les doigts, les mains, sur la surface des sillons. Toujours manipuler les disques par la tranche. Lors du rangement dans sa pochette, relever les rabats et bords de l'emballage afin de réduire la friction. Ne jamais les nettoyer avec des produits solvants quelconques (acétone, trichlorétylène), utiliser des produits conçus pour cet usage ou dans les cas extrêmes une gelée, qui, en séchant, deviendra un film plastique entrainant en grande partie les impuretés imprégnées dans les sillons.

L'électricité statique

C'est, rappelons-le, de l'électricité qui se développe sur un corps par frottement. La matière employée pour la fabrication des disques retient, malheureusement, particulièrement l'électricité statique. Il faut donc éviter au maximum son développement : ne jamais essuyer un disque avec un chiffon sec (surtout de la laine...) qui se chargerait alors à plusieurs milliers de volts et jouerait le rôle d'un véritable aimant à poussière. Il existe certains produits dits antistatiques, mais leur emploi doit être peu fréquent. Tout liquide laisse un dépôt, un sillon se calculant en microns, le danger existe. Par contre il existe un tapis que l'on place sous le disque. Ce tapis a la particularité de se charger d'avantage en électricité statique que le disque. Il existe aussi des pochettes de rangement, antistatiques.

Conclusion :

La fragilité face à ces facteurs fait du disque le support certainement le moins bien adapté à nos cours : le temps presse et la manipulation ne reçoit peut-être pas tous les soins recquis, le tourne disques possède peut-être une pointe douteuse. La meilleure solution semble être la copie sur cassette. Le disque n'est lu qu'une fois lors de sa copie, sur un matériel personnel donc vérifiable facilement, et c'est la cassette, bien moins fragile, qui sera le support de nos cours. Notre discothèque en souffrira beaucoup moins et ne craignons pas la copie pirate : le disque est en notre possession et la copie magnétique n'est destinée qu'à notre classe.

(à suivre...)

Biographie :

Le disque, sa fabrication, Philips 1966
ABC du disque, CIDDPSA 1973
Les disques, P. Gilotaux, que sais-je, ? PUF 1971
L'amateur de musique et de haute fidélité, R. de Candé, P. Hemardinquer, Bang et Olufsen 1970
Acoustique et musique, E. Leipp, Masson 1976
De la boite à musique au microsillon, BT sonore, coopérative de l'enseignement laïc 1971.
entretien des disques, accessoires.
Audio-protect., 13 et 9 rue Duc 75018 Paris.
Danou SA 4-6 place Léon Deubel 75016 Paris (rangement des disques).

bibliographie

o OPERAS - Peter Gammond. Editeur Fernand NATHAN

L'Opéra, oeuvre théâtrale en musique (opera in musica) désigne à l'origine toute composition musicale destinée au théâtre. Or ce genre qui connut une période de désaffection du public, a repris toute sa vigueur de nos jours. Son origine est lointaine puisque déjà les tragédies grecques alliaient poésie et musique. Les représentations sacrées, les mystères et après maints cheminements l'opéra sérieux, l'opéra bouffe, l'opéra comique, l'opérette, parviennent jusqu'à nous. Un très beau volume publié par **Fernand NATHAN** nous donne un aperçu des oeuvres depuis MONTEVERDE (couronnement de Popée et se termine par Lulu d'ALBAN BERG) en passant par toutes les grandes oeuvres lyriques. L'auteur un anglais, Peter GAMMOND occupe une place prépondérante dans le monde de la critique musicale, tant journalistique qu'en émissions à la B.B.C. Son livre luxueux présente plus de 400 photographies (noir et couleur). On y parle d'environ 230 oeuvres, cite 253 interprètes et nous invite à regarder le visage de 95 Grands Chanteurs. On y trouve un bref résumé de l'action et la nomenclature des enregistrements avec son appréciation sur la qualité de l'enregistrement et des interprètes - libres à chacun de faire son choix.

Lucie BRICOUT

UN THEATRE POUR LA VIE : Giorgio STREHLER, Editions FAYARD 1980 (PER UN TEATRO UMANO, traduit de l'Italien par Emmanuelle GENEVOIS).

La prospérité du Théâtre est illusoire ; il s'agit de savoir si les locations à guichets fermés représentent la fortune florissante d'un art ou si, au contraire, elles masquent, en dépit d'un trop facile optimisme de surface, une crise réelle en profondeur.

Qu'il nous soit permis de paraphraser Giorgio STREHLER en ces termes ; lui qui semble réserver la place la plus réduite de son ouvrage «Un Théâtre pour la Vie» à la mise en scène d'opéra, chapitre glissé au milieu d'une compilation d'articles, de lettres et de réflexions qui s'entremèlent tel un écheveau embrouillé.

Dans ces pages, le célèbre metteur en scène de GOLDONI a l'accent et la modestie d'un homme de talent ; là, il constate : «J'aime toute la musique, mon vrai destin (je l'ai compris trop tard) était d'être musicien». Pourtant STREHLER est avant tout **un homme de Théâtre**, il fait sienne la pensée de son ami Bertolt BRECHT et admet que l'on puisse, conjointement à la vie artistique, exister en tant qu'individu conscient et responsable ; les arts concourant t au plus difficile d'entre eux, l'art de vivre. «Je crois», dit-il, «être vraiment un metteur en scène de caractère humain, sûrement implacable dans le travail, mais avec un respect continu de l'homme».

Sa carrière est jalonnée de tentatives, car son histoire coincide avec celle du Piccolo Teatro de Milan, fondé par Paolo GRASSI et lui-même en 1947 comme premier théâtre stable d'Italie. «Je monterai ce qu'il me semblera juste de monter», affirme-t-il, «et si je me trompe dans mes choix, j'en assumerai comme toujours l'entière responsabilité. Je dis oui à SHAKESPEARE, à LOPE, SCHILLER, GOETHE, TCHEKOV, GOLDONI et tant d'autres classiques lointains et proches, mais à l'avant-garde **aussi**». «Quant aux expériences multi nationales, il cite celle du Festival de Salzbourg en 1973 avec la mise en scène d'Henri VI de SHAKESPEARE (des acteurs allemands dans une structure étrangère) et confirme les problèmes qui naissent spontanément lorsque le metteur en scène et ses collaborateurs n'ont pas le même rythme, en un mot, ne parlent pas la même **langue**. En fait, celle-ci ne constitue pas le seul moyen de communication ; il y a la présence, les gestes les mouvements et STREHLER rappelle à ce sujet le souvenir de ses maitres COPEAU, JOUVET et BRECHT qu'il évoque avec admiration et tendresse.

En ce qui concerne la traduction, les exigences ne peuvent se résoudre qu'à travers la réelle équivalence des valeurs traditionnelles : c'est un travail qui doit être fait quand on parle de faire une Europe.

Giorgio STREHLER distingue deux formes d'expression: celle qui consiste à écrire son propre **Roi Lear**, l'autre, plus

modeste, qui propose sous couvert du jeu de l'acteur, une réalité du texte dont le rôle est en fait non d'unir mais de diviser. Il croit profondément à une sincérité, une dignité du travail, à sa **moralité**. Dans notre société, les leviers du pouvoir (et les «mass media» sont pouvoir), laisse-t-il entendre, sont aux mains de la classe dominante qui manipule tout selon les goûts et les nécessités du moment. Ce qui ne correspond pas à sa profession de foi : «L'art est comme la vie, on ne peut piétiner personne, aucun principe, aucun sentiment... si on le fait, on se trompe non au niveau moral, mais au niveau **fonctionnel**».

Cette manipulation, le chanteur la retrouve et ne découvre la liberté que derrière la double contrainte de la voix et de la mise en scène. S'il n'y a pas effort, il n'y a pas théâtre disait-on à propos des frères MOUNET-SULLY ; il faut que le théâtre recrée la vie par la grande voie de l'évocation et non qu'il la copie affirme STREHLER (note 1) et il poursuit : le problème de l'interprétation des oeuvres lyriques est à la limite insoluble, on peut essayer de s'approcher de la vérité qui réside dans les chefs d'oeuvre en comprenant, non pas ce que les créateurs ont dit en leur temps, mais ce qu'ils peuvent dire à notre sensibilité d'hommes d'aujourd'hui : MOZART a porté le texte des **Noces de Figaro** dans une vibration qui dépasse l'Histoire, et si le livret de **Don Giovanni** place quelque fois des phrases simples dans la bouche des personnages, la musique, elle, **ne bouge que par sa seule force intérieure.**

Ce constat d'échec de la mise en scène lyrique ainsi posé par un metteur en scène qui se plait à reconnaitre, comme certain de ses confrères en célébrité, qu'il n'entend pas la musique, résulte peut-être de la rareté des grands artistes lyriques qui remettent en question cette mise en scène par les moyens qui leur sont propres : **ceux de la dramaturgie vocale**, exemple Maria CALLAS (Récital télévisé du Dimanche 20 Avril 1980 FR3, Cinq grands rôles, rediffusé le Dimanche 9 Novembre 1981). Répétons donc avec les contemporains de Sarah BERNARD et de REJANE que «le génie est à celui dont le cri porte plus loin», et redisons à Giorgio STREHLER, à Paolo GRASSI comme à Ezio FRIGERO (**Carmen** de BIZET, Salle FAVART, Mai 1980), que ce cri, leur cri, les habitués du parterre et du premier balcon à la Scala de Milan comme à l'Opéra de Paris, l'ont toujours parfaitement entendu.

de l'Orgue : Bernard TEULON, préface d'André ISOIR. **Editions de la Calade**, Aix en Provence 1981.

Pour répondre à une demande sans cesse croissante d'amateurs désireux de s'initier aux mystères de la facture d'orgue, le texte du présent ouvrage de Bernard TEULON : **de L'Orgue**, dernier en date, est réduit au minimum au profit d'une iconographie d'une clarté et d'une richesse remarquables ; tel est le jugement porté par André ISOIR à propos d'un ouvrage pour lequel les «Editions de la Calade» à Aix-en-Provence ont tout mis en oeuvre pour faire ressortir, noir sur blanc, schémas, gravures et photos contrastées que des commentaires sobres et précis viennent «illustrer». S'il est destiné aux élèves des Conservatoires et Ecoles de Musique, aux Bibliothèques et Associations, ce beau volume se présente également, selon le voeu de l'auteur, comme le plus agréable moyen de faire connaitre et apprécier l'orgue à ceux qui accordent à cet instrument la place qu'il mérite au sein de notre patrimoine. Preuve en fut, le samedi 10 Décembre 1981 en l'Eglise Saint-Germain des Prés où le même ISOIR interprétait cinq Noëls français de style divers choisis avec l'intention de mettre en valeur les jeux de timbres, et aussi cette évocation du fifre provençal sur rythme de tambourin (Noël provençal de Michel CORRETTE).

A l'ombre d'un grand coeur : Alfred BRUNEAU. **Editions Ressources**, Slatkine Reprints Genève 1980.

BRUNEAU la ravive dans son livre : **A l'ombre d'un grand coeur**, livre pittoresque, chaleureux... historique qui met à nu les relations épistolaires d'Emile ZOLA et Alfred BRUNEAU pendant l'Affaire DREYFUS, un livre qui touche le monde musical et nous fait découvrir les réactions de ce géant de la plume, dont le génie ne fut reconnu que tardivement par Anatole FRANCE et l'Académie Française, devant les problèmes complexes que représentent une mise en scène lyrique (du souci de couleur locale au choix des interprètes en passant par les décors et les costumes), sa probité artistique vis à vis d'un talent véritable frappé d'interdit pour avoir pris position en sa faveur. On y lit avec intérêt ce jugement de Charles GOUNOD : «...la variété infinie des périodes en prose ouvre devant le musicien un horizon tout neuf qui le délivre de la monotonie et de l'uniformité qu'avec le vers - espèce de dada qui une fois parti emmène le compositeur, lequel se laisse conduire nonchalamment et finit par s'endormir dans une négligence déplorable - le musicien en quelque sorte l'esclave du dialogue au lieu d'en rester le maitre...»

A ZOLA de conclure par cette riposte aux journalistes qui accablaient **Messidor** «...Je serai simplement heureux, si j'ai donné au musicien l'occasion d'affirmer cette joie, cette santé, l'éternelle fertilité heureuse, le grand soleil clair et puissant de notre vieille terre de France».

Marie BROUSSAIS

EXAMENS ET CONCOURS

BACCALAUREAT F 11

OPTION INSTRUMENTS

DICTEE

♪ = 132

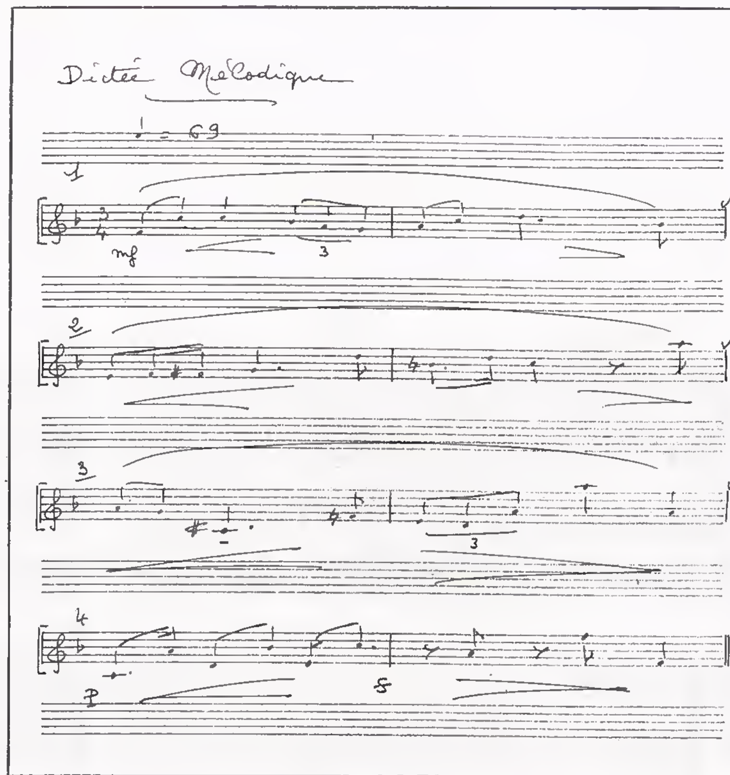
① ② ③ ④ ⑤ ⑥

OPTION DANSE

DICTEE RYTHMIQUE

♩ = 72 (à énoncer sur un wood-block)

1 2 3 4 5 6



OPTION INSTRUMENTS

ANALYSE

BEETHOVEN- Quatuor à cordes op. 18, n° 4; 3 ème mouvement ; Menuetto

A - 1) Quels sont les principaux éléments de rythme et d'accentuation qui caractérisent le thème de ce menuet ?

2) Montrer comment ces éléments se retrouvent dans le passage s'étendant de la fin de la mesure 8 à la mesure 32 (2 premiers temps). Quels sont , en I outre, les éléments mélodiques et harmoniques propres à ce passage, et qui ne figurent pas dans le thème.

3) Comparer le thème (mes.1 à 8) avec son retour (mes. 32, 3ème temps à mes. 43).

4) Par quels moyens Beethoven établit-il un contraste complet entre le thème du trio et celui du premier mouvement ?

5) Quelle est la tonalité du passage situé entre crochets et sa relation avec le ton principal du morceau ?

Recopiez la partie de violoncelle des huit premières mesures. Indiquez les degrés des fondamentales, la nature des accords et leur chiffrage.

B - 1) Quel est le plan du menuet au XVIII ème siècle ? Donnez des exemples précis.

2) Comparez sa structure à celle de l'allegro de la sonate classique.

3) Sans l'indication de BEETHOVEN «menuetto», auriez-vous eu l'idée de qualifier ainsi ce morceau ? Donnez les raisons qui motivent votre réponse.

III

Menuetto.
Allegretto. 𝅗𝅥. = 84

Trio.

E. E. 1119

p p p p

cresc. cresc. cresc. cresc.

80

8

sfp sfp sfp sfp p p p p

40

decresc. decresc. decresc. decresc. pp pp pp pp

Men. D. C.

La 2da volta si prende il tempo più Allegro.

E E.1119

EXAMENS ET CONCOURS

AVIS ADMINISTRATIFS

Note de service n° 81-538 du 29-12-81 (B.O. n° 2 -14-1-82)

BACCALAUREAT A6 EDUCATION MUSICALE

Les instructions données par les circulaires numéro 72-455 du 23 novembre 1972 modifiée par la circulaire numéro 78-436 du 4 décembre 1978 et par la note de service numéro 80-542 du 29 décembre 1980, et numéro 70-214 du 5 mai 1970 sont, en ce qui concerne les épreuves spécifiques de la série A - option A 6 - Education musicale - du baccalauréat de l'enseignement du second degré, modifiées et complétées par les instructions suivantes :

1 - Epreuves écrites (modification de la circulaire numéro 72-455 du 23 novembre 1972 modifiée)

XII - option A6 - «Education musicale» : épreuve écrite - durée totale de l'épreuve : 3 h 15 - coefficient 2 - barème de notation :

- commentaire d'une oeuvre musicale : sur 10 points ;
- analyse harmonique : sur 10 points.

L'épreuve consiste en un commentaire d'une oeuvre musicale et une analyse harmonique d'un court fragment musical.

a) Commentaire d'une oeuvre musicale

L'oeuvre ou un fragment d'oeuvre, soit instrumentale, soit vocale, choisie dans le programme d'Histoire de la musique de la classe terminale, devra être assez brève (d'une durée maxima de 7 minutes).

Il conviendra de distribuer une partition à chaque candidat qui disposera de 15 minutes pour la lire, avant l'audition de l'oeuvre à l'aide d'un électrophone ou d'un magnétophone. Le candidat devra ensuite répondre en une trentaine de lignes, à une question générale - ou à une série de questions brèves - se rapportant à l'oeuvre (époque, genre, forme, style). Une seconde audition sera donnée une demi-heure environ après le commencement de l'épreuve. L'oeuvre ou le fragment d'oeuvre proposée sera identifiée et située sans ambiguité, de manière à enlever à cette épreuve tout caractère d'énigme.

La nature des questions posées fera moins appel à la mémoire qu'à l'intelligence et à la sensibilité. Il ne s'agit pas de reproduire un cours ou une page de manuel, mais de faire preuve de réflexion et de sens musical. Il importe naturellement que ces réponses soient rédigées dans une langue correcte.

b) Analyse harmonique d'un court fragment musical

Un texte musical d'une trentaine de mesures, simple d'écriture et présenté sur deux ou trois portées (clé de sol et clé de fa), sera remis à chaque candidat. En accord avec le programme de la classe terminale, les questions porteront sur l'écriture harmonique de l'oeuvre (tonalité, modulation, cadences, accords, etc.)

XIII - option A 6 - «Education musicale» : travaux pratiques - coefficient 2 - barème de notation :

- première partie de l'épreuve : sur 10 points ;
- deuxième partie de l'épreuve : sur 10 points.

L'épreuve de travaux pratiques d'éducation musicale se divise en deux parties :

1) Interrogation portant sur la culture musicale du candidat après audition d'un fragment d'oeuvre - sans changement.

2) Au choix du candidat :

- déchifrage d'un exercice de solfège écrit en clés de sol et de fa. Le candidat devra faire preuve non seulement d'un certain entrainement à la lecture vocale, mais aussi - et surtout - de qualités musicales. Il sera accompagné au piano: le chef de centre devra obligatoirement prévoir un accompagnateur pour cette épreuve. Le texte remis au candidat comportera l'exercice de solfège et son accompagnement ;

- ou exécution d'une oeuvre instrumentale ou vocale présentée par le candidat et éventuellement accompagnée au piano, soit par un accompagnateur de son choix, soit par l'accompagnateur choisi par le chef de centre. Le jury appréciera le choix du morceau et tiendra compte moins de la virtuosité technique que du goût et des qualités de sensibilité du candidat.

Pour la seconde partie de l'épreuve, les élèves feront connaitre leur choix au moment de leur inscription.

II - Epreuve orale de contrôle (modification de la circulaire numéro 70-214 du 5 mai 1970).

XII - Education musicale - série A 6 (épreuve orale de contrôle)

L'examinateur remettra au candidat une partition (oeuvre vocale ou instrumentale) choisie dans le programme de la classe terminale.

Après quinze minutes d'examen de cette partition, le candidat aura à répondre à une série de courtes questions, se rapportant à cette oeuvre (auteur, époque, genre, forme, style).

Un second texte musical, écrit en clés de sol et de fa, sera ensuite remis au candidat qui, après dix minutes de préparation, devra répondre à quelques questions très simples d'analyse harmonique (tonalité, modulations, cadences, accords), portant sur ce texte.

Le Directeur des Lycées : C. PAIR

Arrêté du 5 octobre 1981 B.O. n° 2 (14-1-82)

Modification du règlement d'examen pour l'obtention du brevet de technicien - Métiers de la musique.

Article premier - L'intitulé de l'épreuve B 2 (Technologie), ainsi que la durée des épreuves B 3 (Enregistrement) et B 5 (Présentation et soutenance du rapport de stage), figurant dans l'arrêté du 18 janvier 1969 modifié, sont modifiés conformément à l'annexe I (1) du présent arrêté.

Art. 2 - La définition des épreuves B 1 (Dictée musicale et analyse harmonique), B 2 (Technologie) et B 4 (Etude de cas concret commercial avec travail dactylographié), fixée par l'arrêté du 22 avril 1966, est modifiée conformément à l'annexe II (1) du présent arrêté.

Art. 3 - Les dispositions du présent arrêté prendront effet à compter de la session 1982.

Art. 4 - Le directeur des Lycées est chargé de l'exécution du présent arrêté qui sera publié au *Journal Officiel* de la République française.

Annexe 1

Nature des épreuves, durée, coefficient

a) Au lieu de : B 2 (Technologie)
Lire : B 2 (Technologie musicale)

b) A la durée de l'épreuve B 3 (Enregistrement) : 1 heure, est ajouté : Un temps de préparation d'une demi-heure maximum.

Après cette épreuve, un quart d'heure est laissé au candidat afin qu'il puisse faire la critique de son enregistrement et répondre aux questions orales du jury.

c) La durée de l'épreuve B 5 (Présentation et soutenance du rapport de stage) : 15 minutes est portée à : 30 minutes.

Annexe 2

Définition des épreuves

1ère série

II - Epreuves professionnelles

B 1 - Dictée musicale et analyse harmonique

Nouvelle rédaction :
Cette épreuve comprend :

a) Une dictée musicale dont la première moitié sera à une voix, la seconde moitié à deux voix, et se terminant à trois voix.
Cette dictée sera donnée par fragments musicaux exécutés sur un instrument à son fixe ou éventuellement donnés par des instruments différents.
Chaque fragment sera donné trois fois ; l'enchainement se fera à partie du début du fragment précédent.

b) L'analyse de fragments d'oeuvres sous leur forme originale.
Le candidat devra chiffrer les fragments proposés, en indiquer les tonalités, les notes étrangères, les cadences.

B 2 - Technologie musicale

Nouvelle rédaction :
Cette épreuve est fractionnée en trois parties :

a) Deux recherches de timbres par audition d'oeuvres enregistrées : identification d'instruments pris séparément ou en groupes dans leur contexte :
1) dans une formation orchestrale (les fragments musicaux correspondants seront donnés à chaque candidat) ;
2) dans une formation de musique de chambre n'excédant pas six instruments.

b) Une transcription.

c) Une ou plusieurs questions écrites portant sur l'ensemble du programme des trois années (y compris les travaux pratiques).

* * *

Modification des horaires et programmes des classes préparant au brevet de technicien - Métiers de la musique.

Article premier - Les horaires et la nature des disciplines des classes préparant au brevet de technicien Métiers de la musique sont fixés conformément à l'annexe I (1) du présent arrêté.

(1) Le présent arrêté et ses annexes seront également diffusés par le Centre national de documentation pédagogique 29, rue d'Ulm, 75230 Paris Cedex 05.

Annexe I

Horaires hebdomadaires des programmes

Disciplines	Seconde B.T.	Première B.T.	Terminale B.T.
A - Enseignement général			
a) Enseignement littéraire			
o Français	4 h	2 h	2 h 30
o Histoire, géographie	2 h	—	—
o Initiation au monde contemporain	—	1 h	1 h 30
o Langue vivante	3 h	3 h	2 h
b) Enseignement scientifique			
o Mathématiques	2 h	2 h	} 4 h
o Sciences physiques	3 h	2 h	}
c) Education artistique			
o Histoire de l'art	1 h	1 h	—
o Initiation aux oeuvres musicales	1 h*	1 h*	1h/ quinz.*
o Histoire de la musique et critique d'oeuvres enregistrées	5 h	5 h	5 h
Total A	21 h	17 h	15 h + 1 h/quinz.
B - Enseignement professionnel			
a) Techniques musicales			
o Dictée, solfège, théorie musicale	2 h	2 h	2 h
o Harmonie	—	3 h	3 h
o Technologie instrumentale et vocale	2 h	3 h	3 h
o Chorale	1 h	1 h	1 h
o Ensemble instrumental	1 h	1 h	—
o Travaux pratiques d'enregistrement	—	1 h fac**	2 h**
b) Enseignement commercial			
o Droit	2 h	2 h	3 h
o Dactylographie	3 h	2 h	3 h
o Bureau commercial	3 h	3 h	2 h
Total B	14 h	17 h + 1 h fac	19 h
C - Education physique et sportive	2h	2h	2h
Total général	37 h	36 h + 1 h fac	36 h + 1 h/ quinz.

* En seconde et en première : division de la classe en un groupe vocal et deux groupes instrumentaux.
En option pour la terminale : 1 heure par quinzaine de groupe vocal ou de groupe instrumental.

** L'enseignement sera donné à un groupe de 4 élèves maximum.

Art 2 - Les programmes des classes préparant au brevet de technicien Métiers de la musique en ce qui concerne les disciplines suivantes :
- français ;
- histoire-géographie, instruction civique, problèmes économiques ;
- éducation artistique ;
- histoire de la musique et critique d'oeuvres enregistrées ;
- harmonie ;
- technologie instrumentale et vocale ;
- droit ;
- bureau commercial ;

sont modifiés conformément à l'annexe II du présent arrêté.

Art. 3 - Les dispositions du présent arrêté prendront effet à compter de la rentrée scolaire de 1981 pour la classe de seconde, de 1982 pour la classe de première, et 1983 pour la classe terminale.

Art. 4 - Le directeur des Lycées est chargé de l'exécution du présent arrêté qui sera publié au *Journal officiel* de la République française.

Annexe II

Programmes

A - Enseignement général

C - *Education artistique* : classes de seconde, première et terminale.

L'éducation artistique aura, au niveau de ces classes, la forme d'un enseignement de culture.

o *Histoire de l'art*
- études des grands courants esthétiques ;
- développement de la sensibilité par l'analyse d'oeuvres ;
- coordination avec la littérature, l'histoire générale et l'histoire de la musique.

o *Initiation aux oeuvres musicales*
- approche vocale et instrumentale des oeuvres ;
- connaissance plus approfondie des oeuvres de toutes les époques.

N.B. - Les instruments utilisés par les élèves et leurs niveaux étant fort différents, il est indispensable, pour des raisons matérielles et musicales de former des groupes appropriés.

o *Histoire de la musique et critique d'oeuvres enregistrées (*)*
Rapports de la musique avec l'histoire de la civilisation.
Acquisition de connaissances pratiques :
- thèmes d'oeuvres célèbres ;
- les grands interprètes ;
- références concernant la discographie et l'édition.

Etude de l'actualité musicale en suivant les évènements les plus importants : festivals, créations, anniversaires, congrès, revues.

Classe de seconde
- étude des formes et évolution du langage du chant grégorien jusqu'à la fin du XVIIe siècle ;
- regards sur la musique contemporaine.

Classe de première
- étude des formes et langages XVIIIe siècle-XIXe siècle ;
- notions plus approfondies sur le XXe siècle.

Classe de terminale
Programme limitatif :

1) Analyse d'une oeuvre (oeuvre dramatique choisie dans la période comprise entre 1600 et nos jours).

2) Elaboration et évolution d'une forme vocale ou instrumentale à travers l'histoire de la musique.

(Pour la 1° et 2°, le choix du programme limitatif est renouvelé chaque année).

B - Enseignement professionnel

a) Techniques musicales

o Harmonie : classes de première et terminale.

1) Harmonie écrite ,
Réalisations à quatre parties vocales portant sur les accords consonants, les accords de 7e de dominante, les accords de 9e de dominante (état fondamental et renversements).

2) Analyse harmonique :

a) Les accords cités ci-dessus et ceux de 7es d'autres espèces ; retards, pédales, notes de passage, broderies, anticipations et échappées.
b) Les textes devront être choisis de préférence parmi les oeuvres de compositeurs de toutes les époques sous leur forme originale.

o Technologie instrumentale et vocale

Classe de seconde

A - Généralités sur l'orchestre. Son évolution.

B - Différentes formations instrumentales et orchestrales :
orchestre de chambre ;

- orchestre symphonique ;
- l'harmonie, la fanfare, Musiques militaires ;
- l'orchestre de jazz ;
- autres formations (variétés, folklore) ;

C - Les voix (différentes catégories)
- tessitures ;
- techniques ;
- caractères ;
- emplois.

Classe de première

Etude détaillée des instruments au sein de chaque famille : cordes, bois, cuivres, percussion :
- origine, description, écriture, tessiture ;
- emploi de ces instruments au niveau de leurs caractères techniques et expressifs.

Classe de terminale

Etude détaillée des instruments (suite) :
- instruments à clavier ;
- cordes pincées ;
- instruments électroniques et sources sonores nouvelles.

Travaux pratiques (au cours des trois années) :
- lecture de partitions ;
- recherche de timbres ;
- transcription.

(*) La critique (fidélité à la partition, interprétation, technique d'enregistrement) porte sur des oeuvres enregistrées de toutes origines, tous styles, toutes époques.

Circulaire numéro 81-517 du 18-12-81

Convention portant création de centre de formation d'apprentis des métiers de la musique à recrutement national.

... Ce centre dont l'aire de recrutement est nationale est géré par **l'Association Française des accordeurs et réparateurs de piano.**

Le siège du Centre est au Centre national de promotion des métiers de la musique (**195 rue Henri Champion au Mans**). Les formations assurées sur 3 ans sont celles qui conduisent au **C.A.P.** de facteur de piano (option A : facteur réparateur et option B : facteur accordeur). **B.O. no 2 (14-1-82)**

Dans le même bulletin officiel de l'E.N., nos lecteurs prendront connaissance de la Convention, de l'organisation du Centre, du Tableau Général des Formations (Facteur-réparateur ; Facteur-accordeur de pianos).

PETITE ANNONCE

HEURES SUPPLEMENTAIRES : TAUX A COMPTER DU 1er OCTOBRE 1981

Catégories de bénéficiaires	Code	TAUX de l'heure année	TAUX de l'heure de suppl. évent.
ENSEIGNEMENT			
- Prof. agrégés hors classe (ens. artis. et spéc.)	04	6 242,94	156,07
- Prof. agrégés (ens. artistiques et spéciaux)	11	5 675,40	141,89
- Prof. certifiés (d° supérieur) (ens. artist. et spéciaux)	15	4 028,31	100,71
- c.e. et assimilés certifiés 1er degré (ens. artis. et spéciaux)	29	3 281,67	82,04
- M.A. 1 (ens. artis. et spéc.) sur postes de certifiés	48	3 408,84	85,22
- M.A. 1 (ens. gén. artis. et spéc.) sur Postes P.e.g.c.	49	3 246,57	81,16
- M.A. 2 ens. artistiques et spéciaux s/postes de certifié	55	3 039,66	75,99
- M.A. 2 enseig. gén. artistiques ou spéciaux s/postes de P.E.G.C.	56	2 894,94	72,37
- M.A. 3 enseig. artistiques ou spéciaux s/postes de certifié	62	2 592,54	64,81
- M.A. 3 enseig. gén. artistiques ou spéciaux s/postes de P.E.G.C.	63	2 469,06	61,73
- Prof. biadmissibles des disciplines artistiques	76	4 225,14	105,63

RETRIBUTIONS DES EXAMENS ET CONCOURS

I. Agrégation II. CAPES III. B.T.S. IV BACC. - BACC. de Tn.
V. B.E.P.C. ; B.E. ; C.A.P.

GROUPES	1	2	3	4	5
1 - Epreuves orales Indemnités par vacation	760,82	456,49	190,21	133,14	57,06
2 - Epreuves écrites taux normal (anciens taux 2 et 3) taux majorés	19,02 23,78	13,69 17,11	7,61 9,51	5,33 6,66	2,28 2,85

Heures d'activités dirigées : 2/3 du taux de l'heure de suppléance éventuelle d'enseignement
Conseillers pédagogiques : Indemnité hebdomadaire par stagiaire : 171,19 (code 300).

LA MUSIQUE EN AUTRICHE

La musique autrichienne : Quels vastes horizons s'ouvrent devant nous à l'évocation de ces mots ! Depuis Haydn jusqu'à Schubert, de Mozart à Johann Strauss, l'Autriche a offert au monde une abondance de chefs d'œuvre musicaux impérissables. Il n'est donc pas étonnant que tout Autrichien porte en lui dès sa naissance cet amour de la musique, autant dire de « sa » musique.

SOMMAIRE

F. 55

Pour toute commande prière d'envoyer un chèque bancaire ou un virement postal au nom des Editions E.G.P., 9, rue Coëtlogon 75006 PARIS - CCP 97-15 R PARIS

INFORMATIONS DIVERSES

o ASSOCIATION REGIONALE DES OEUVRES PERISCOLAIRES CULTURELLES ET EDUCATIVES

L'AROCEA organise des Centres de vacances axés sur pratique régulière et sérieuse du **ski** durant les prochaines vacances de printemps : du **27 mars au 11 ou 13 avril** selon les séjours. Des places sont encore disponibles dans les Centres suivants :
Sevrier (Haute-Savoie) : 14 jours, 3.200 francs tout compris (6 à 10 ans)
Les Diablerets-Isenau (Suisse) : 16 jours, 3.500 F. tout compris (10-14 ans)
«Le Chamois», Val d'Aoste (Italie) : 14 jours, 3.350 F. tout compris (10-14 ans)
Pour renseignements et inscriptions, téléphoner sans tarder à A.R.O.C.E.A. : 329 86-46.

o UNIVERSITE PARIS-SORBONNE

Colloque Musicologique consacré à l'**HISTOIRE de L'ENSEIGNEMENT MUSICAL en FRANCE.**
Etude de l'évolution du rôle de la Musique et de ses méthodes dans l'enseignement général de notre pays.
Samedi, 13 Mars à 9 h. 30 et 14 h. 30 à l'Institut de Recherches sur les Civilisations de l'Occident Moderne, salle 33 (Escalier G, 2ème étage).

o I.R.C.A.M.
Centre Georges Pompidou, 31, rue Saint-Merry - PARIS - 20 Janvier - 22 Mars 1982.

Manifestation réalisée sur la proposition de SIGMA-BORDEAUX avec le concours de l'Atelier des Enfants et de la Mission à l'Audiovisuel du Centre.
«Ces musiciens et leurs drôles de Machines »
montrent diverses équipes de musiciens au travail sur les machines qui sont en train de bouleverser la musique : Synthétiseurs, ordinateurs, micro-processeurs. L'exposition est composée d'une centaine de panneaux et d'un audiovisuel.
Renseignements au Centre.

o SECTION FRANCAISE DE LA SOCIETE INTERNATIONALE POUR L'EDUCATION MUSICALE (I.S.M.E)

SECTION FRANCAISE, 13, rue du Docteur Morère 91120 Palaiseau.
— **Cours de Formation en Musicothérapie**
par Jacques PORTE, chargé de la Recherche Musicale au Centre de l'Hôpital Sainte-Anne : 11 Mars : Les rythmes endogènes 25 Mars : Les rythmes exogènes.
— Organisé par l'ASSOCIATION INTERNATIONALE de PEDAGOGIE, en collaboration avec la firme SONOR s'est tenu du 1er au 6 Juin dernier en R.F.A. à TROSSINGEN, un stage International sur le thème «Les différentes possibilités d'utilisation des percussions et de l'instrumentasium O.R.F.F. dans l'Education Musicale des handicapés».
Madame MOUTIER L'EPINGLE professeur d'Education Musicale dans les Ecoles de la Ville de Paris a établi un compte-rendu fort intéressant de ce stage à la demande de Mme LEDUC, Présidente de l'I.S.M.E
Vous pouvez obtenir ce document en écrivant à : Section Française de l'I.S.M.E, 13, rue du Docteur Morère. 91120 PALAISEAU.

o THIERS

Ecole Municipale de Musique - Stages MARTENOT du lundi 29 mars au Vendredi 2 avril (inclus)
6 Animateurs dont : **M. MOUREAU,** Directeur Ecole d'Art MARTENOT - **M. BERGERE - M. DE SALABERY - Georges GUILLOT.**
Ouverts : 1) aux professeurs de formation musicale et d'instrument des conservatoires et écoles de musique.
2) aux instituteurs ayant déjà une formation musicale et personnes susceptibles de mener une animation musicale.
3) instituteurs de maternelle.
Inscriptions avant le 15 mars 1982.
Renseignements : **ECOLE DE MUSIQUE DE THIERS,** 9, avenue des Etats-Unis - 63300 THIERS. Tél. : 80.20.62.

o **CHOEUR ET ORCHESTRE DE L'UNIVERSITE PARIS-SORBONNE**
Centre Universitaire Clignancourt, rue Francis de Croisset - 75877 PARIS CEDEX 18

Dans le cadre d'un échange entre l'Université de Stuttgart et l'Université Paris-Sorbonne, nous avons le plaisir de vous annoncer le concert suivant : :

— **Dimanche 21 FEVRIER 1982 17 h. 30 GRAND AMPHITHEATRE DE LA FACULTE DE DROIT**, 92, rue d'Assas 75006 PARIS. —

o Ouverture Académique de BRAHMS

o Messe en fa mineur de BRUCKNER

300 EXECUTANTS

CHOEUR et ORCHESTRE de l'UNIVERSITE de STUTTGART — CHORALE PAUL GERHARDT (STUTTGART) — CHOEUR de l'UNIVERSITE PARIS SORBONNE — CHOEUR NATIONAL.

Direction assurée par **M. MANFRED MULLER CANT.**

— **Mardi 2 Mars 1982, 20 h. 45 GRAND AMPHITHEATRE de la SORBONNE**, 47, rue des Ecoles 75005 PARIS.

CONCERT SOLENNEL POUR L'UNIVERSITE

CHOEUR ET ORCHESTRE DE L'UNIVERSITE PARIS-SORBONNE

Direction **Jacques GRIMBERT**

« Musique à la Cour de Louis XIV» M.A. CHARPENTIER Te Deum — DELALANDE Miserere — LULLY Dies Irae.

o **STRASBOURG-UNIVERSITE**

22èmes Journées de Chant Choral organisées par l'Institut de Musicologie de l'Université de Strasbourg II

— **Dimanche 21 mars 1982 - 20 h. 30 - Eglise Saint-Guillaume HAYDN, Les Sept Paroles du Christ en Croix**avec l'Ensemble Vocal Universitaire de Strasbourg et l'Orchestre Symphonique du CNR de Besançon (dir. J.P. Baumgartner) dir. Erwin List.

— **Jeudi 25 mars - 20 h. 30 - Palais des Fêtes** sous la présidence de M. le Recteur Pierre Deyon

HONEGGER / CLAUDEL, Jeanne d'Arc au bûcher.

— Chorale des Etudiants d'Education Musicale (dir. Erwin List) — Choeur d'enfants du CNR (dir. Gérard Foltz) et Orchestre des Elèves du Conservatoire National de Région de Strasbourg dir. Jean-Sébastien Béreau.

— **Mardi 30 mars - 20 h. 30 - Conservatoire BANCHIERI, La Barca di Venezia per Padova,** comédie madrigalesque Canzonettes, chansons et madrigaux italiens et français.

CHOEUR J.B. COROT (Lycée de Savigny) et ORCHESTRE D'Oratorio Français

— Mardi 23 Mars, 21 h. , Eglise Saint-Roch

— Vendredi 19 Mars 20 h. 45 Basilique LONGPONT S/ORGE.

MESSE en SI de J.S. BACH

Direction : Gérard BOULANGER. Professeur Agrégé d'Education Musicale.

o **ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE L'INIVERSITE PARIS VI**

25 Mars à 21 h. Salle de l'Ancien Conservatoire. Concert du Xème Anniversaire Xème Symphonie de Louis SPOHR sous la direction de F. de la Grandville.

(Une analyse détaillée de cette œuvre sera publiée dans le Nº de Mars de l'Education Musicale).

o **CONSERVATOIRE DE BOURG-LA-REINE-SCEAUX**
10, Boulevard Carnot 92340 BOURG LA REINE.

Concert donné par l'Orchestre du Conservatoire sous la direction de **Michel VIGNEAU** le 7 Mars à 17 h. 30 au Centre d'Action Culturelle, 49, avenue Georges Clemenceau 92330 SCEAUX; Au programme, la Symphonie du Nouveau Monde, DVORAK. Ouverture des Maîtres Chanteurs, WAGNER. Concerto piano et orchestre, SCHUMANN.

Renseignements : 664 18-08 poste 380.

o **FRESNES**

Du 12 au 25 Mars 1982 : 9èmes SEMAINES MUSICALES DE FRESNES.

Renseignements :

— Conservatoire Municipal de Musique, 23, rue Henri Barbusse 94260 FRESNES - 666 08-10 Poste 303.

— Service Culturel - Mairie de Fresnes 6 666 08-10 6 Poste 292.

o ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN - L'E.I.C. INNOVE

En cinq ans d'existence, L'E.I.C. s'est acquis un public nombreux et fidèle. Concerts, ateliers, séances d'animation, stages se sont succédés.

Répondant à une demande souvent répétée du public, l'E.I.C. se donne une activité supplémentaire à partir de 1982 : **des concerts de musique de chambre.** Ils ne dureront qu'une heure et seront programmés entre 18 h. 30 et 19 h. 30.

Jeudi 18 Février 1982 - Carter - Geay - Boulez
Jeudi 22 Avril 1982 - Bartok - Enesco.
Jeudi 13 Mai 1982 - Schoenberg - Berg - Bartok
Jeudi 17 juin 1982 - Xenakis - Morrill - Globokar - Scherchen-Hsiao - Gehlhaar.

Demander le programme à ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN, 9, rue de l'Echelle 75001 PARIS.

o L'ASSOCIATION DES AMIS DE LEONCE DE SAINT MARTIN

édite un livret pour rappeler l'œuvre de Mr. de Saint-Martin, Organiste titulaire de Notre-Dame de Paris de 1937 à 1954, Dans le n° de Novembre on peut lire de nombreux témoignages signés P. SAMAZEUILH, J. BRUYR - E. SARNETTE - N. DUFOURCQ, R. DELESTRE, P. MARI, G. MIGOT, etc,etc....

Ce livret nous informe :

1) de la réalisation par M. Ch. BOUTROUX d'une thèse de doctorat en musicologie à la Sorbonne sur **Léonce de St-MARTIN.**
2) d'une thèse de musicologie au C.N.S.M. de PARIS sur la vie et la correspondance de **Louis VIERNE** par Mme GALARD.
3) d'un travail considérable sur la « **Symphonie pour orgue en France** » thèse en cours de réalisation par Mme MONCEAU-BARBAUD, organiste de la Cathédrale de STRASBOURG.

Renseignements à l'ASSOCIATION : 1, Place Alphonse Deville 75006 PARIS.

o IRIGNY
ATELIER CREATION D'ANCHES

Près de Lyon, ouverture d'un Atelier spécialisé dans la manufacture d'anches pour clarinette si bémol.

Elie DENYS-LYANT élève au conservatoire en créant sa propre entreprise rend un fameux service aux musiciens qui peuvent venir choisir sur place ce précieux petit morceau de roseau sans lequel ils seraient bien en peine de fournir un son. Il a fallu 4 années d'effort et de recherches pour obtenir des produits de haute qualité, ainsi qu'une grande régularité de fabrication.

Les clarinettistes peuvent venir choisir les anches qui leur conviennent ou se les faire envoyer à domicile.

Ecrivez à ALFA, Atelier Lyonnais de Fabrication d'Anches, 61, Chemin de la Ferme Laval 69540 IRIGNY. Tél. : (7) 850 89-32.

o ANGERS

4èmes Rencontres de JAZZ du 24 Février au 27 Mars 1982. Maison de la Culture, Place Imbach 49000 ANGERS.

o SYNDICAT NATIONAL DE L'EDITION PHONOGRAPHIQUE ET AUDIOVISUELLE
57, avenue de Villiers 75017 Paris. Tél. : (1) 267 05-50.

Mr. Jack LANG, Ministre de la Culture, a reçu en compagnie de Mr. CAZES, chef de Cabinet, et de M. FLEURET, Directeur de la Musique une délégation de la Fédération Nationale de la Musique et du Syndicat National de l'Edition Phonographique en France (T V A à 33 1/3, insuffisance de la protection juridique des producteurs et des artistes, attitude discriminatoire des Sociétés Nationales de Radio et T V par rapport au livre et au cinéma, etc...).

Le Ministre a assuré les représentants du SNEPA que la période d'information étant terminée, des propositions vont être élaborées par ses services et soumises à tous les intéressés.

Mais la S.N.E.P.A. a tenu une nouvelle fois à alerter l'opinion sur le taux de T.V.A. de 33,33 % auquel sont soumis les disques et cassettes, ce qui constitue une injustice à l'encontre des amateurs de musique. Des affiches sont apposées dans les points de vente pour inviter le public à venir y signer des cartes de pétition destinées à Monsieur le Ministre de la Culture pour que le phonogramme soit enfin reconnu comme un support au même titre que le livre et le cinéma.

o LA REVUE MUSICALE, 7, Place Saint - Sulpice 75006 PARIS.

Edition de la Correspondance de **Frédéric CHOPIN** en **3 volumes.** Elle se compose d'environ 420 lettres. Les documents et notes rassemblés dans la correspondance fournissent sur l'époque de très nombreux renseignements originaux et rétablissent la vérité en ce qui concerne la personnalité de CHOPIN, objet de tant de légendes. Dans un prochain numéro paraîtra en Bibliographie un compte-rendu détaillé de cet ouvrage.

o **MAISON de la RADIO.**

Diffusée depuis la Maison de la Radio, le 26 Décembre 1981, à l'intention de toute la Finlande et la Russie Soviétique une émission en langue finnoise a été présentée par la correspondante musicale du journal «Helsingin Sanomat», Pirkko LECORRE qui découvre en même temps qu'un Noël de Georges THILL, le Noël populaire de Xavier de FOURVIERES «Un Poutoun a l'Enfant Jesu », « Un Baiser à l'Enfant Jésus » tout de grâce et de sourire sur fond de boite à musique au-dessus de laquelle exulte un chant d'une infinie tendresse. La voix est à bout portant comme celle de PIAF, réentendue derrière les images en noir et blanc de l'émission télévisée «La Vie en Rose» du lundi 14 Décembre 1981. Celle-ci avait déjà porté la chanson populaire au cœur de la vie moderne en dépit de l'échec de l'auteur de la Vie en Rose devant les instances de la S.A.C.E.M. ! Edith PIAF pressentait le geste qui animerait son poème, celui de l'accordéoniste, qui part de l'instrument pour devenir sensualité pure. La démarche est inversée dans la mise en scène «strip» «d'Antoine VITEZ au T.N.P. où pour le **Faust** de GOETHE dans la traduction Gérard de NERVAL seul compte l'effeuillage de la belle Marguerite vocalement privée de tous ses bijoux. «Tout mon sang se révolte contre ces brumes perverses du Nord et ne veut que des héros humains de lumière et de vérité » se serait écrié ZOLA qui comprenait mal le mysticisme germanique. (Un Poutoun a l'Enfant Jesu : Lou Cant dou Soulèu, MISTRAL-GOUNOD. V/30/ST 7228 Stereo. M.B.

o Stage de Dictées Musicales pour le C.A.P.E.S. et l'Agrégation de Musique du 29 Mars 1982 au 9 Avril 1982.

Pour tous renseignements s'adresser à Melle A. VICAIRE, 6, rue Sainte-Lucie 6 75015 PARIS. Tél. : 578 89-82.



BAYREUTH 1982

32ème RENCONTRES INTERNATIONALES DESTINÉES À LA JEUNESSE DU FESTIVAL DE BAYREUTH 6. VIII. – 27. VIII. 1982

Conditions de participation

Pour participer à ces Rencontres, les jeunes gens et les jeunes filles doivent être âgés de 18 à 25 ans ; s'ils sont étudiants, au-delà de cette limite d'âge, ils devront joindre leur bulletin d'inscription une attestation délivrée par leur établissement.

Montant des droits : Droits d'inscription : DM 35,-. Droits de participation : DM 275,-.

Cette somme comprend l'assistance aux cercles d'études et aux séminaires, le logement dans les dortoirs, le petit déjeuner, le repas de midi et l'entrée gratuite à toutes les séances organisées dans le cadre des Rencontres.

Assurance : maladie, accidents et responsabilité civile DM 9,-.

Billets pour le Festival à DM 12,-. (des places à visibilité limitée), **26.-, 31.-, 52.-, 61.-.**

Mode de paiement : Quand vous aurez renvoyé le questionnaire vous recevrez un formulaire d'inscription et un bulletin de commande pour les billets du Festival. Dès réception du bulletin d'inscription, prière d'effectuer le règlement des droits d'inscription se montant à 35.- DM. Pour le virement des autres droits, veuillez attendre d'avoir reçu une facture. Date limite pour ce versement : juin 1982. Ne seront admis que les participants actifs. L'admission dans l'un des cercles de travail proposés n'est possible que pour la durée entière des Rencontres et elle implique la participation aux manifestations et aux représentations publiques selon les décisions des directeurs des cercles d'études.

Cercles d'études : **orchestre symphonique cours de musique d'ensemble pour les artistes lyriques (opéra). Choeur d'opéra - Atelier de musique de chambre pour cordes - Musique de chambre pour instruments à vent et ensembles mixtes. Cours d'interprétation à l'orgue - Danse classique de l'Inde - Séminaire Wagner. Sujet PARSIFAL (1882-1982).**

Tous renseignements et Formulaires d'inscription à Rencontres Internationales de la Jeunesse, M. Herberth BARTH D8580 BAYREUTH, Postf : 2603 R.F.A.

ANALYSES D'OEUVRES DISPONIBLES

A commander : aux Editions E.G.P., 9, rue Coëtlogon - 75006 PARIS - CCP 369-70 R PARIS établi au nom de E.G.P.

Nº 252 BRAHMS : Sonate en Fa mineur op. 120, nº 1, Clarinette et piano
SCHMITT : Psaume 47, op. 38
VARESE : : Hyperprism .... F. 12.–

Nº 261 FRANCOIS COUPERIN LE GRAND - QUATRIEME LIVRE DE CLAVECIN 20ème ordre, par René KOPFF .... F. 10,–

Nº 262 A. KHATCHATURIAN « GAYANEH », par A.M. POZZO DI BORGO F. 10,–

Nº 262 **(Supplément)**
J.S. BACH : Prélude et Fugue Nº 1 - UT MAJEUR (Clavecin bien tempéré) 1er livre
L.V. BEETHOVEN - Ouverture de Coriolan
A. HONEGGER - Cantate de Noël .... F. 15.–

Nº 266 LES CATHEDRALES Prélude symphonique (1916) de Gabriel PIERNE, par J. MAILLARD .... F. 10,–

Nº 267 ANTON DVORAK - La Symphonie du Nouveau Monde, par A.M. POZZO DI BORGO .... F. 10,–

Nº 273 «L'ENFANT ET LES SORTILEGES» de Maurice RAVEL par M. A. GOLEA .... F. 10,–

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement, 3 volets).
En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

L'EDUCATION MUSICALE
9, rue Coëtlogon
75006 PARIS. Tél. 548 19-74

BULLETIN D'ABONNEMENT

NOM : (en capitales) .... **: M., Mme, Melle** (1)

Prénom : .... **: Profession :** ....

Adresse complète : ....

Je soussigné, souscris un abonnement simple (1) couplé (1) à L'EDUCATION MUSICALE

Je verse la somme de .... F. Date .... Signature

— par versement au CCP 369-70 R PARIS au nom de E.G.P.
— par chèque bancaire ci-joint (1)

(1) Rayer les mentions inutiles

L'ABONNEMENT SIMPLE comprend 10 numéros par an (la revue ne parait pas en août et septembre).
L'ABONNEMENT COUPLE comprend les 10 numéros de l'abonnement simple et un supplément iconographique de 5 iconographies par an, du format de la revue 21 x 27 cm (octobre, décembre, février, avril juillet) se rapportant à la Musique et son Histoire (reproductions, bas-reliefs, portraits, manuscrits, etc).

Abonnement SIMPLE .... **F. 85 (FRANCE)** .... **F. 100 (ETRANGER)**
Abonnement COUPLE .... **F. 105 (FRANCE)** .... **F. 120 (ETRANGER)**
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie) : F. 120,00

E G P. 9 rue Coëtlogon, Paris VI Directeur de la Publication : J DEIT Imprimerie J DEIT 14 rue de Somme 94 Cachan

COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE : Nº 58.972